

¡Escuchen a las brujas!:
De la villana a la antiheroína



Grado en Comunicación Audiovisual
TRABAJO FIN DE GRADO

Autor/a: Sheila Navalón Esbrí

DNI: 54020825N

Tutor/a: Shaila García Catalán

Junio, 2021

¡ESCUCHEN A LAS BRUJAS!:

DE LA VILLANA A LA ANTIHEROÍNA



Autora: Sheila Navalón Esbrí
Tutora: Shaila García Catalán

RESUMEN

La antiheroína es un personaje emergente y multiforme que ha ganado fuerza dentro de la ficción. Aun así, los estudios que la analizan son escasos y su génesis se asocia con la del antihéroe, un personaje mucho más complejo cuyo origen se vincula con el del héroe. Sin embargo, la transgresión de las antiheroínas las vincula con las villanas. Desde el análisis del texto fílmico de Marzal Felici y Gómez Tarín (2007) nos centraremos en el personaje de la bruja y analizaremos la escena de presentación y la escena de desenlace de tres películas protagonizadas por este personaje: *La bruja (The Witch: A New England Folktale*, Robert Eggers, 2015), *Maléfica (Maleficent*, Robert Stromberg, 2014) y *The Love Witch* (Anna Biller, 2016). Tras su análisis podemos constatar que las tres mujeres presentan rasgos que las confirman como antiheroínas.

PALABRAS CLAVE

Antiheroína, personaje, bruja, ficción, heroísmo, villanía

ABSTRACT

The antiheroine is an emerging and multifaceted character who has gained strength in fiction. Even so, the studies that analyse her are scarce and her genesis is connected to that of the antihero, a much more complex character whose origin is linked to that of the hero. However, the transgression of the antiheroines links them to the villainess. From the analysis of the filmic text proposed by Marzal Felici y Gómez Tarín (2007), we will focus on the character of the witch and we will analyse the presentation scene and the ending scene of three films starring this character: *The Witch: A New England Folktale* (Robert Eggers, 2015), *Maleficent* (Robert Stromberg, 2014) and *The Love Witch* (Anna Biller, 2016). After the analysis we will be able to verify that the three women present traits that confirm them as antiheroines.

KEYWORDS

Antiheroine, character, witch, fiction, heroism, villainism

ÍNDICE

1.INTRODUCCIÓN: SACAR A LA ANTIHEROÍNA DE LAS SOMBRAS	Pág. 4
1.1. Justificación del tema	Pág. 4
1.2. Hipótesis y objetivos	Pág. 5
2. MARCO TEÓRICO	Pág. 6
2.1. El origen de los antihéroes	Pág. 6
2.2. La tríada femenina: heroicas, humanas y malvadas	Pág. 9
2.2.1. Heroínas posmodernas: cuando la damisela se salva sola	Pág. 9
2.2.2. Antiheroínas: una mortal entre mortales	Pág. 17
2.2.3. Villanas: cuando ellas son el dragón	Pág. 20
2.3. La bruja en el cine: casi siempre “la mala de la película”	Pág. 23
3. METODOLOGÍA	Pág. 30
4. ANÁLISIS	Pág. 31
4.1. ¡Que viene la bruja! Y la bruja vino	Pág. 31
4.2. La loba vestida de caperucita roja	Pág. 38
4.3. Había una vez una bruja...	Pág. 51
5. CONCLUSIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN	Pág. 59
6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	Pág. 63
7. FILMOGRAFÍA	Pág. 70
8. ANEXOS: TRADUCCIONES REQUERIDAS	Pág. 72
9. CURRICULUM VITAE	Pág. 94

1. INTRODUCCIÓN: SACAR A LA ANTIHEROÍNA DE LAS SOMBRAS

1.1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Son numerosos los ejemplos que tenemos en todas las culturas sobre el héroe. Pero, desde finales del siglo XX, se ha desligado al héroe de sus virtudes, abocándolo a un mundo perverso donde no ha tenido más remedio que fagocitar parte de esa perversión, como es el caso de Thomas Shelby en *Peaky Blinders* (Steven Knight, 2013) o Walter White en *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008-2013), haciendo del antihéroe el nuevo protagonista, que reclama el que antaño fue el lugar del héroe.

El antihéroe está emparentado con el héroe, aunque es un hermano oscuro, el gemelo malvado, por lo que comparten origen y evolución. Él es fruto de un heroísmo pesimista, como afirma Vargas-Iglesias (2014), y ha sido ampliamente estudiado en ensayos y artículos académicos. Cuenta con estudios desde una perspectiva cultural y de contexto histórico (Martin, 2013), con investigaciones sobre el porqué del disfrute de la audiencia de estos personajes imperfectos (Shafer y Raney, 2012), e incluso con ensayos que exploran la moral psicológica de la ficción a través de estos personajes (Bruun Vaage, 2016). También encontramos análisis individuales y exhaustivos de los antihéroes más sobresalientes.

El antiheroísmo puede adoptar múltiples formas. Neimneh (2013) propone una tipología de antihéroes que incluye el *everyman*, el vigilante, el criminal, el héroe oscuro, el chico malo, el héroe reacio, el perdedor, el paria, el excéntrico, el héroe caído en desgracia, el bicho raro y el rebelde. En los manuales de creación de personajes los catalogan de diversas maneras, aunque haciendo referencia a un personaje masculino.

Sin embargo, cuando hablamos de protagonistas femeninas, las referencias culturales son escasas, tanto las de heroínas, como las de antiheroínas. También son escasos los estudios e investigaciones sobre estas últimas, aunque podemos rescatar algunos casos reseñables. Encontramos investigaciones que se centran en el surgimiento de la antiheroína en la televisión estadounidense desde una perspectiva histórica y de la industria televisiva (Tally, 2016), pero también ensayos sobre cómo se ha etiquetado como antiheroínas a diversas protagonistas (Brost, 2020) o el comportamiento

(fállico, a veces) que las caracteriza (Morillo, 2016). Además de estudios más especializados que hacen hincapié en las protagonistas criminales en géneros como el drama carcelario (Wilson, 2017).

Es por ello que, cuando tratamos de analizar la figura de la antiheroína en el audiovisual, tenemos la necesidad de hablar de ellos, los héroes y los antihéroes y, finalmente, hablar de ella, la antiheroína. Esta situación provoca que se asocie, por defecto, el desarrollo y evolución del antihéroe a la antiheroína, condenándola a seguir los pasos de su equivalente masculino, el antihéroe, y condenándola, también, a ser la sombra de la sombra.

En el caso de la antiheroína, a falta de una tipología propia, y teniendo en cuenta que las investigaciones dedicadas a ella citadas con anterioridad dejan fuera a protagonistas de ficciones fantásticas y de terror, centraremos la presente investigación en la bruja protagonista.

1.2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

La antiheroína tiene su génesis en la humanización de la villana, a diferencia de la figura del antihéroe, que nace de la perversión del héroe. Esto lo advertimos en la figura de la bruja.

Para probar la hipótesis establecemos los siguientes objetivos:

- Analizar la figura de la antiheroína en la ficción a través del personaje de la bruja, ya que no ha sido explorado como una potencial antiheroína, aunque en algunas ficciones se sitúe como protagonista.
- Constatar si existe una correlación entre la villanía y el antiheroísmo en la figura de la antiheroína específicamente en la bruja protagonista.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. EL ORIGEN DE LOS ANTIHÉROES

El término “antihéroe” es un término difícil, ambiguo y contradictorio, pero que evoca muchas posibles interpretaciones. Aparece por primera vez en 1714 en la obra *The Lover*, de Sir Richard Steele, donde denomina como antihéroes a aquellos hombres de su época que han perdido los valores clásicos. En términos literarios, la primera figura que podemos identificar como un protagonista antiheroico lo encontramos en *Notes from Underground*, de Dostoevsky, escrita en 1864 (Kadiroğlu, 2012: 2). Aunque, como personaje, ha coexistido con el héroe desde sus orígenes.

En los 70 este término irrumpe en los diccionarios de lengua inglesa. La Primera y Segunda Guerra Mundial han tenido un gran impacto y en la cultura esta crisis lleva a una pérdida de valores y de los representantes que los encarnaban. Empieza a forjarse una época que demanda nuevos protagonistas: los antihéroes.

Podría entenderse que el antihéroe es lo contrario a un héroe, ya que el prefijo “anti-” significa “opuesto” o “con propiedades contrarias” (“anti-”, 2020). Pero, en términos narrativos, “el contrario” o “el otro” sería un antagonista o un villano. En cambio, el término “antihéroe” contempla un tipo de personaje que puede ostentar el rol principal.

El prefijo “anti-” también niega los valores heroicos, por lo que la definición vuelve a apuntar hacia los villanos, pero González Escribano (1981-82) matiza el término de esta forma:

“el que no suscribe los valores asociados con el héroe, sino otros, que no tienen que ser «negativos», sino que pueden ser simplemente «distintos», aunque igual de «positivos», o, al menos, igual de positivos desde otros puntos de vista” (376).

Se ha hablado de personajes “mezquinos, detestables, ineficaces, pasivos y deshonestos” (Abrams, 1999: 11); de que el antihéroe es “cobarde, débil e inepto o simplemente desafortunado” (Quinn, 2006: 28-29) e incluso que suelen ser “torpes, estúpidos, bufonescos” (Cuddon, 1998: 43).

Acercándonos a los manuales de creación de personajes como el de Morrell (2008), se indica que deben cumplir cuatro características esenciales: obtener la simpatía del espectador, poseer imperfecciones identificables, ser coherente con los eventos de la historia (en cuanto a acciones y mundo en el que se inserta) y tener una función protagonista en la historia.

Dos de estas características ya se han mencionado: el antihéroe es un protagonista y tiene imperfecciones que lo anclan al más terrenal de los escenarios. Las otras dos son reveladoras del momento en el que se crean y de la caracterización de estos personajes.

Por un lado, obtener la simpatía del espectador demanda acabar con toda traza de heroísmo. A los héroes los admiramos porque sus hazañas nos elevan y nos inspiran, a cada generación y en cada época de una forma particular. Son la excelencia del género humano y en ellos se proyectan “los miedos y sueños colectivos de la humanidad” (Ziolkowski, 2004: 146). Pero un antihéroe no busca en la inspiración, sino en la simpatía. Desde su punto de vista logramos entender el mundo en el que vive y las decisiones que toma como parte de él.

Por otro lado, el antihéroe es consecuencia de sus propias circunstancias. Ziolkowski (2004) lo retrata como un héroe titubeante en una situación donde los valores colisionan y donde las creencias están en decadencia, promulgadas por un contexto eternamente cambiante, una “sociedad líquida”, como la descrita por Bauman (2000). En este contexto de individualismo imperante, queda un hombre que duda entre sistemas de valores opuestos y que lo vuelven incapaz de hacer heroicidades como las de sus predecesores (2004: 5), por lo que la definición de cada antihéroe depende del contexto en el que aparece y también lo califica.

En la configuración de este personaje ha influido la tercera ola del feminismo, que arranca en la década de los 60 y se extiende hasta la actualidad. Esta vertiente es mucho más consciente de las diferencias y particularidades de cada persona, especialmente de las mujeres (Gilmore, 1997) y se diferencia de la segunda ola en que “las mujeres se han dado cuenta de que son diferentes, que cada una enfrenta retos únicos a lo largo de su vida y que además sus rasgos físicos, religión, cultura y clase socioeconómica las hace vivir y definir el feminismo de maneras desemejantes” (Biswas, 2004). Esta diversificación de representaciones ha empezado a ocupar espacio en la cultura y ha influido a hombres y mujeres.

La figura del antihéroe empieza a despuntar después de la Segunda Guerra Mundial a raíz de los efectos de la guerra en la subjetividad colectiva. Y, aunque contamos con antecedentes en la literatura, es en el Nuevo Hollywood, lleno de desafío y violencia, donde irrumpen los antihéroes como protagonistas. *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) y *El padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) son representativos del ascenso de este personaje al rol protagonista, al mismo tiempo que las mujeres empiezan a ocupar el rol de heroínas protagonistas en sus propias ficciones.

No obstante, es con *Los Soprano* (*The Sopranos*, David Chase, 1999-2006) cuando los críticos dan por inaugurada la era de los antihéroes (Grady, 2018), que surge en este contexto como un protagonista mucho más complejo, en su particular exploración de nuevas masculinidades, influenciado, como la mujer heroína, por la tercera ola del feminismo.



Travis Bickle (Robert de Niro) es un veterano que arrastra secuelas psicológicas tras la guerra. Trabaja de taxista y empieza un conflicto contra los proxenetas de los bajos fondos de Nueva York. Fuente: *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976).



Carteles promocionales de *Taxi Driver*, *El Padrino* y *Los Soprano*, con protagonistas antihéroes.

2.2. LA TRÍADA FEMENINA: LAS HEROICAS, LAS HUMANAS Y LAS MALVADAS

2.2.1. HEROÍNAS POSMODERNAS: CUANDO LA DAMISELA SE SALVA SOLA

Cuando hablamos de heroínas apenas hay descripciones de lo que es o lo que la caracteriza. Campbell (1959: 26) la incluye a ella en la definición de sus héroes: “El héroe es el hombre o mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas, personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales”. Pero, poco después, matiza con respecto a la mujer que “en el lenguaje de la mitología, [la mujer] representa la totalidad de lo que puede conocerse. El héroe es el que llega a conocerlo” (1959: 110). Sitúa a la mujer como obstáculo, como guía e incluso como recompensa en las distintas etapas del viaje del héroe.

Según Covington (2017), el concepto “heroína” aparece por primera vez en la obra *Las nubes*, de Aristófanes, del año 423 a.C, donde se usa el término de forma irónica. Etimológicamente, empieza significando “semidiosa” alrededor de 1650, aunque posteriormente se matiza que el término se refiere a “female hero”. Alrededor de 1660 se incluye una acepción que hace referencia a una mujer heroica que se distingue por su coraje y nobles logros. En 1715 se contempla como un término para designar al personaje femenino principal en las obras (“Heroine”, 2021). Por tanto, el término bebe del héroe en cuanto a sus

orígenes divinos (semidiosa), pero sufre una demora respecto a protagonizar los actos heroicos. Está definida por sus acciones, pero ni es actante, ni es su voz la que nos cuenta su historia hasta mucho después.

A la heroína se la reconoce por sus hazañas, a través de las cuales se convierte en semidiosa o santa. A veces incluso acaban siendo símbolos de un estado o nación, como Boudica o Juana de Arco. Destacan por su sacrificio, rasgo que comparten con su equivalente masculino, pero también por ser las potenciales parejas de otro héroe, al que normalmente esperan a que regrese de llevar a cabo sus aventuras, como Penélope en la *Odisea* (Covington, 2017).



Reina Boudica, del pintor John Opie (1761-1807).



Juana de Arco, del pintor Charles Amable -Lenoir (1860-1926).

Por lo que respecta a los viajes heroicos de los héroes y de las heroínas, están matizados, y mucho, por la socialización que reciben ellos en comparación con la de ellas. A un niño lo educan para que acabe separándose de la madre, marcando así su individualización y su separación de lo femenino. Cuando una mujer se embarca en un viaje heroico también se separa de lo femenino, pero ellas llevan a cabo otro proceso que pasa por aprender de lo masculino, interiorizarlo, y recuperar lo femenino hacia el final de su viaje, tal y como nos señala Murdock en su particular viaje de la heroína (1990).



Fuente: *El viaje heroico de la mujer* (Murdock, 1990).

Esta identificación con lo masculino se ve muy claramente en *Mulan* (Tony Bancroft y Barry Cook, 1998), cuando se corta el pelo para ocupar el lugar de su padre en la guerra contra los hunos. Solo se reconcilia con su parte femenina cuando regresa a casa después de la guerra y vuelve a llevar ropa femenina y el pelo suelto.



Mulán se corta el pelo con una espada, alejándose de su lado femenino.

Covington (2017) indica: “Hero and heroine counterbalance one another and form a typically reactive psychology process”. Este proceso en el héroe se lleva a cabo mediante la acción (proceso de escisión, separación de la madre) y en el de la heroína a través de un periodo de pausa



La heredera "tejiendo" su venganza.

(proceso de reintegración, de aceptar lo femenino) que Murdock denomina “iniciación y descenso a la diosa” (1990). En *La heredera* (*The Heiress*, William Wyler, 1949) la protagonista, después de un desengaño amoroso con el hombre que va tras su herencia, se centra en tejer mientras prepara su venganza.

Schmidt (2001) indica que a la heroína no se la apoya en el viaje heroico. Cuando deja los roles que se ven como aceptables para ella, se encuentra una fuerza social que trata de pararla, bien atacando su autoestima, bien tratando de convencerla de que no puede hacerlo. Lo vemos en *Jezabel* (William Wyler, 1938), donde la protagonista quiere mostrar su autoridad a su futuro marido vistiendo ropas de montar o precipitándose sobre una bandeja de ron. Cuando lo hace, una tía le dice, con desaprobación, que *El ron es solo para señores*, verbalizando así el rechazo que le profesa hacia ese intento por transgredir las normas sociales (Bou, 2006: 53).

Por tanto, las heroínas se sobreponen a un mundo adverso antes incluso de enfrentarse a otros enemigos de su viaje, muchas veces renunciando a una parte de sí mismas que recuperan más adelante. Además, ellas ignoran su mundo interior hasta el tercer acto de la obra; en cambio, ellas lo asumen en el primer acto en un proceso de espera y de asunción de sus límites (Schmidt, 2001). Esto se ve en *Fort Apache* (John Ford, 1948), donde la heroicidad de ellas es precisamente quedarse atrás, esperando: “innumerables son las mujeres que, inmóviles, dejan partir al hombre que aman, dispuesto a morir por cualquier empresa épica” (Bou, 2006: 84). A este proceso de transformación del mundo interior de la mujer hace referencia Covington (2017) como una etapa de “anti-heroic qualities”.

Esta etapa recuerda a la situación del antihéroe por lo que respecta a sus cualidades no heroicas y a la inserción en una época desmitificada y plagada de valores contradictorios. El antihéroe, de hecho, transita por su propio viaje, que empieza como una travesía introspectiva hacia su interior o entre el ambiente mundano que lo rodea, muy similar al proceso en el que se ve inmersa la heroína en su viaje heroico. La iniciación del antihéroe, no obstante, se convierte en una lección sobre sus limitaciones y debilidades, y el camino de regreso puede ser uno de supervivencia en un mundo caótico y de circunstancias cambiantes (Neimneh, 2013: 78-79).

Visto así, no hay tanta diferencia entre lo que separa a la heroína posmoderna del antihéroe. La heroína, para llevar a cabo no solo sus hazañas, sino para reclamar simplemente *ser*, debe enfrentarse a lo que el mundo le dice que *debe ser* como mujer, y se percata de que no puede ser esa idea. Ser un sujeto activo de la acción, y no pasivo, ya es lanzar la primera piedra hacia el “dragón del antiguo orden”, como menciona Campbell (1959).

De hecho, aunque Schmidt (2001) reconozca la existencia de un viaje femenino y otro masculino, para ella no tienen por qué estar ligados al género inmediato del protagonista en cuestión, aunque sí encontramos más personajes masculinos en un viaje masculino y más personajes femeninos en un viaje femenino. Por lo tanto, nos preguntamos cómo sería un héroe emprendiendo un viaje femenino atendiendo también a las expectativas de género que existe para con los hombres, si lo llevaría a un descubrimiento de nuevas masculinidades y si es el antihéroe un protagonista en un viaje femenino dentro de un mundo patriarcal acuciante cuyos valores no puede (ni quiere) soportar. Algunos estudios parecen apuntar a que sí es posible:

“The antihero that characterizes the era of New Hollywood cinema is not an inverted hero, but rather a complex hero whose subjective moral compass is used to question hegemonic ideas about what is right” (Hensley-King, 2017: 35).

El sistema hegemónico del que habla Hensley-King (2017) se ha interpuesto en la creación de heroínas del audiovisual. En la ficción audiovisual del cine clásico, apodado como “patriarcal”, la función que ellas tenían puede dividirse en dos categorías: el de las chicas tontas y el de las malas. Además, a muchas de ellas no se las construía como actantes, sino como un “objeto icónico

estereotipado” (Guarinos, 2008: 112), aunque también se la abordó en algunos casos como figura enigmática, mitológica y compleja.

Para entender el porqué de esta construcción, Mulvey (1974) analiza desde el psicoanálisis cómo la sociedad dio forma al cine del Hollywood clásico codificando cinematográficamente lo erótico en el lenguaje dominante del orden patriarcal. Afirma que, en un mundo ordenado mediante un desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha dividido en activo/masculino y pasivo/femenino. No obstante, con esta asunción se entiende que “no existen categorías intermedias que separen lo masculino de lo femenino, simplificando esta diferenciación bajo categorías opuestas” (Raya Bravo, 2019). Es decir, sin concebir que haya valores compartidos que podrían dotar a los personajes de una mayor complejidad.

La mirada masculina es determinante; proyecta sus fantasías en la figura femenina, que estiliza en consecuencia. Ellas son miradas y mostradas, por lo que su apariencia es muy visual y de gran impacto erótico, están “fetichizadas” (González Narvarte y Villar, 2019). Mulvey cita a Budd Boetticher, director de cine clásico, que dice de la heroína lo siguiente: “What counts is what the heroine provokes, or rather what she represents. [...] In herself the woman has not the slightest importance” (Mulvey, 1974: 62). Aunque matizamos que esta teoría elude la perspectiva de la espectadora femenina, así como la posibilidad de que exista una “mirada femenina” (González Narvarte y Villar, 2019). Es Soloway (2016) quien habla de la posibilidad de una mirada femenina, articulada en el aparato cinematográfico a partir de tres aspectos: el sentir mirando, que nos sitúa en el punto de vista de la mujer; el sentirse mirado, ser consciente de que están siendo o pueden ser objetivadas, y el devolver la *mirada*, transformándose en “sujeto activo de la visión y de la trama” (Russo, 2019: 167-167).



The Love Witch (Biller, 2016) ilustra la mirada femenina articulada en los tres aspectos citados por Soloway (2016).

En los años 40, la división entre las buenas y las malas empieza a difuminarse, especialmente hacia la Segunda Guerra Mundial (Haskell, 1976: 190). El conflicto “facilitó que un nuevo tipo de feminidades, las que aspiraban a poseer algo más que un hogar ordenado, pudieran emprender una nueva vida” (Bou, 2006: 24).

Esta tendencia lleva en los 80 y los 90 a gestar personajes principales femeninos con más aristas. De las malas, a las que el relato burla y desprecia, y las tontas, a las que sublima y fetichiza, de las primeras etapas del cine patriarcal se empieza a dar paso a personajes femeninos más complejos. Se les daría el protagonismo en muchas ficciones, como *Alien*, *el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979), *Xena* (*Xena: Warrior Princess*, Robert Tapert y John Schulian, 1995-2001) o *Buffy*, *cazavampiros* (*Buffy, the vampire Slayer*, Joss Whedon, 1997-2003).



Carteles promocionales de tres ficciones protagonizadas por heroínas.

Sin embargo, se han cargado sobre ellas diversas problemáticas, entre las que destaca el fenómeno conocido como “mujer fálica” y que afecta a las heroínas del cine de acción. Este concepto analiza la construcción de “héroes mujer” creadas en muchos casos por y para la mirada masculina, que resulta en mujeres de armas tomar, dominantes, pero de belleza clásica y muy erotizadas “en una mal entendida igualdad que otorga al cuerpo femenino un comportamiento masculino” (Guarinos, 2008: 114). La seducción de su peligrosidad emparenta a la heroína fálica “con las mujeres malas y perversas, tanto de la literatura como del cine anterior” (Bernárdez Rodal, 2012: 108).

Blánquez (2003) apuesta por “reconfigurar las nuevas heroínas”. Afirmar que “el discurso de la revolución sexual de los 90 insta a la apropiación del estilo de chica mala con el fin de ser moderna”, pero lo encierra dentro del orden patriarcal, que es quien dicta “cómo hay que volver a ser una dama o cómo volver a ser el objeto erótico” (2003: 80). Es decir, se la permite vivir durante un tiempo fuera de la configuración patriarcal de “mujer”, pero ha de volver a ella si quiere “salvarse”. De lo contrario, el relato las castiga con la soledad sentimental: “Hollywood busca alguna fórmula para detener de manera brusca este delirio imaginativo” (Bou, 2006: 62).

A medida que avanzan los años, la heroína empieza a poder habitar en la ficción de otra forma. Bernárdez Rodal (2012) analiza tres heroínas a las que considera hijas del postfeminismo y que se alejan de esta mujer fálica. Habla de las protagonistas de *Los hombres que no amaban a las mujeres* (*Män som hatar kvinnor*, Niels Arden Oplev, 2009), *Los Juegos del Hambre* (*The Hunger Games*, Gary Ross, 2012) y *Avatar* (James Cameron, 2009), que superan “la contraposición de cuerpo versus violencia y sexualidad” en las que se hayan inmersas las heroínas fálicas. Concluye que son “personajes complejos que distan mucho del estereotipo de mujeres que solo viven en función de los deseos masculinos o de las necesidades de una historia contada por y para varones” (Bernárdez Rodal, 2012: 110).



Lisbeth Salander, Katniss Everdeen y Neytiri, personajes considerados como hijas del postfeminismo por Bernárdez Rodal (2012).

2.2.2. ANTIHEROÍNAS: UNA MORTAL ENTRE MORTALES

Definir a la antiheroína es complicado; no son tan buenas en el sentido moral, bienintencionado y desinteresado de las heroínas, pero tampoco buscan activamente hacer el mal como las villanas tradicionales. Tiene defectos, no siempre buscan ayudar a los demás y a veces sus acciones las guían motivos cuestionables. Ocupan un lugar central en sus narrativas; no son los intereses amorosos del héroe, ni son *femme fatales* que irrumpen en la vida de estos.

Y, aunque a los antihéroes se los ha tildado de tal cuando se embarcan en actividades criminales, a ellas les sirve el calificativo de antiheroínas también cuando transgreden los supuestos de la feminidad, rompiendo las normas, comportándose de manera autodestructiva o no siendo necesariamente atractivas (ni física ni psicológicamente) (Brost, 2020: 2-3). Pueden llevar a cabo actos criminales como muchos antihéroes ya mencionados, como Piper Chapman en *Orange is the New Black* (Kenji Kohan, 2013-2019), pero también pueden encontrarse antiheroínas en la comedia romántica, como *El Diario de Bridget Jones* (*Bridget Jones's Diary*, Sharon Maguire, 2001) o *Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*, Darren Star, 1998-2004) (Tally, 2016: 2-3).



Carteles de *Orange is the New Black*, *Sexo en Nueva York* y *El diario de Bridget Jones*.

Aunque fueron ellos, los antihéroes, los que lideraron un nuevo modelo de masculinidad, al menos por lo que a ficción norteamericana respecta, es el fin de series como *Los Soprano*, *Dexter* (James Manos Jr., 2006-2013) o *Breaking Bad* cuando las antiheroínas empiezan a ocupar roles antiheroicos también en la pequeña pantalla (Tally, 2016: 5). Entre estas nuevas ficciones encontramos

a antiheroínas como Piper Chapman en *Orange is the New Black*, Clarke Griffin en *Los Cien* (*The 100*, Jason Rothenberg, 2014-2020) o en *Jessica Jones* (Melissa Rosenberg, 2015-2019).



Piper Chapman, Clarke Griffin y Jessica Jones, protagonistas con valores antiheroicos.

La principal discrepancia con respecto a las heroínas anteriores es que eran entrañables y simpáticas (O'Keefe, 2014). Las antiheroínas no sienten la necesidad de cumplir esas expectativas depositadas en ellas, igual que le sucede al antihéroe, aunque por distintas razones. "Modernity affected men and women differently and, to some extent, effected a change in gender roles and expectations" (Neimneh, 2013: 76). Sin embargo, estos cambios que ha obrado la modernidad en ellas han tardado en abrir el apetito del espectador:

"Female antiheroines are much less common in the media. This may because society treats de antihero role as male specific. [...] It seems possible that if female characters violate these roles, the associated movies will not make it to mainstream audiences" (Jonason *et all*, 2012: 195).

Juerguen (2014) hace notar que las mujeres están socializadas para ser agradables, ya sea siendo geniales, encantadoras, empáticas, deseables u otras características asociadas a la feminidad. Cuando las desconectamos de estos rasgos, más impuestos que propios, suelen causar el rechazo de muchos, aunque también despiertan la simpatía en otros: "such characters have also resonated with many others precisely because they reflect real qualities of women".

Morrell (2008) defiende el uso de la fricción entre lo que se supone que tiene que ser una mujer (dulce, femenina, complaciente y vulnerable) y lo que son y pueden ser en realidad (en *realidades*). Con las antiheroínas las cadenas

y las plataformas parece que han encontrado la forma de hacerlo: “[antiheroine] broadens dominant norms of femininity, the range of acceptable female priorotiesm and scope of issues with which women are seen to struggle” (Lotz, 2006: 64). Sobre esta nueva conciencia creativa, Juerguen (2014) comenta: “It’s reflective of a desire to see not just «strong female characters», but *human* female characters, more fully knowable in their rawness and realness”.

Así pues, la antiheroína tiene cualidades que la hacen capaz de llevar a cabo malas acciones por un buen motivo, siendo estas cualidades diferentes a las de la heroína, pero no necesariamente malas. Ellas no se configuran como la excepción entre las mujeres, sino como una más entre la amplia variedad de feminidad existente: “She is usually “edgy” in the sense that her actions and her personality do not obey the conventions of traditional femineity, though she may or may not behave at times in conventionally masculine ways either” (Brost, 2020: 10). Sin embargo, dejar claro que los estereotipos que se venían arrastrando eran inhabitables no está divorciado con que se vean afectadas por los mismos temas, solo cambia la forma de enfocarlos: “the range of stories might allow certain depictions (such as motherhood) to take on new meaning” (Lozt, 2006: 20).

Por tanto, la excepcionalidad inalcanzable que suponen las heroínas posmodernas, configuradas como un modelo de mujer aspiracional creado para la mirada masculina, deja paso a un modelo que bebe de los márgenes de sus roles. Estas protagonistas antiheroicas se ajustan más a lo que es ser una mujer en el sentido más real, humano y crudo de la palabra.

2.2.3. VILLANAS: CUANDO ELLAS SON EL DRAGÓN

Para Seger (2000) el villano es “por definición, el personaje malvado que se opone al protagonista” (122). Estamos ante una figura que no puede compararse con las dos anteriormente descritas en términos de ocupar un rol principal en la historia. Diferenciamos aquí al antagonista del villano. El primero es una fuerza opuesta al protagonista, y el villano desde luego lo es, pero no todos los antagonistas son villanos *per se*, ya que la villanía tiene un componente intrínseco de maldad.

Respecto a su caracterización, Seger (2000) apunta que se pueden crear personajes villanos a través de la exploración de su personalidad como víctima o como agente que actúa para sí mismo. En el primer caso se justifica su maldad como resultado de una situación negativa previa, que justifica el origen de su maldad, por lo que se debe prestar especialmente atención a la creación de la psicología y emociones para hallar el porqué a esta maldad (2000: 123). En el caso de ser un villano que actúa como agente para sí mismo o “villano activo” propone “añadir dimensión al personaje mediante la exploración de los complejos factores del inconsciente que le motivan” (2000: 124). Y añade una frase que es necesario detenernos a considerar, sobre todo para el trabajo que nos ocupa: “nadie es malo a los ojos de uno mismo”.

Esto nos lleva a una discusión sobre la focalización y el punto de vista. Tanto la heroína como la antiheroína parten de un punto central en la historia. Ellas son las que ostentan la función de protagonista y desde quienes se ofrece el punto de vista en términos generales. Sin embargo, la villana es “la otra”, la fuerza contraria que, aunque pueda construirse como un personaje redondo con unas motivaciones justificadas, no posee el mismo rol que la protagonista.

Según las funciones establecidas por Propp (1977), el villano ostenta la función de agresor. El agresor es la bruja, el dragón, el señor oscuro, la criatura terrible. Sin embargo, y aunque el análisis de Propp se centra en los cuentos y su morfología, las motivaciones de los agresores en los cuentos no suelen estar verbalizadas: “Tenemos suficiente razón para pensar que de una forma general las motivaciones formuladas verbalmente son ajenas al cuento; con una gran probabilidad podemos considerar a las motivaciones como formaciones recientes” (1977: 87). Es decir, la motivación de los villanos y su verbalización

proviene de la necesidad de complejizar las narrativas y difuminar la dualidad entre el blanco y el negro para hacer los relatos más interesantes.

Para Jiménez Gascón (2010), el villano es el motor de la historia. Es quien hace avanzar la trama y que funcione, ya que, sin él, el héroe no tendría una meta que alcanzar o la tendría, pero no se encontraría con obstáculos en el camino. Por supuesto, matizamos tal afirmación señalando que no en todas las historias existe un villano; puede existir algún antagonista u obstáculos que no estén reflejados en un personaje en concreto, como una catástrofe. En las historias en las que sí los hay dice que incluso puede haber villanos, pero no héroes, haciendo referencia a las películas del hampa, donde “el villano lo es por sus acciones, generalmente relacionadas con el mundo del hampa, y no por ser el opositor a un personaje bueno. En la mayoría de los casos, se trata de películas protagonizadas por villanos” (2010: 287).

Sin embargo, los dos términos, protagonista y villano, entran en conflicto. El villano cumple una función de agresor según las funciones analizadas por Propp, y su significado tiene intrínseco un componente de maldad. Situarlo en el centro del relato es darle voz. Al darle voz, una buena construcción de personaje requiere una motivación, unos obstáculos en el camino (otro “villano” o antagonista) y un tiempo en pantalla que no resulta indiferente para los espectadores:

“La dedicación de nuestro tiempo a informarnos sobre este personaje [el protagonista] tiene dos efectos principales: en primer lugar, acabamos sabiendo más sobre él que nadie más en el guion, y, en segundo lugar, sea como sea el personaje, no podemos evitar empezar a identificarnos con él” (Davis, 2004:170).

Como indica Jiménez Gascón (2010): “Para el villano, su actitud y sus actividades son normales; lo anormal es lo que hacen los buenos. Por tanto, el villano no puede sentir remordimientos por sus malas acciones en tanto que no las entiende como tales” (293). Y no las entiende como tales porque están motivadas, ya sea por su psicología o su historia. Siguiendo con el ejemplo del hampa, pensemos en cómo hará frente a su oficio un capo de la mafia. Compartirá mucho con un hombre de negocios: el estrés, la frustración que conlleva el negocio unido al peligro y a la ansiedad que pueden generar las traiciones de un mundo subalterno y que funciona con otro conjunto de reglas

distintas al mundo normal. Reflejar esto desde su punto de vista es un proceso que no cambia su perspectiva, sino nuestra percepción sobre el personaje. Es decir, situarlo en el centro del relato nos obliga a complejizar el personaje y, por lo tanto, a humanizarlo para que la audiencia empatice con él.

En este caso estaríamos hablando de un antihéroe en la medida en que tiene características no heroicas, ocupa un rol protagonista y tiene características desdeñables identificables, pero aun así causa empatía. De hecho, muchas tipologías de villano de las que se proponen en el artículo de Jiménez Gascón (2010) coinciden con las propuestas en otros manuales con la tipología del antihéroe, al menos cuando son protagonistas (Neimneh, 2013) (Morrell, 2008). Aunque para empatizar con el villano de la película no es necesario hacerlo protagonista. Construir un personaje villano complejo implica que sus motivaciones se entiendan igual que las del protagonista. Sus acciones, indica Davis (2004: 173-174), “deben ajustarse a un código moral particular, que puede ser contrario al código moral convencional o ser algo completamente distinto”, como sucede en *Dexter* o *Hannibal* (Bryan Fuller, 2013-2015).

Como afirmaba Seger (2000), se es malo según los ojos en los que se mire, pero, aunque no miremos desde su perspectiva, el público no puede dejar de sentirse atraído por los villanos. Martín (2002) habla sobre la atracción que generan:

“Pasan por encima de las normas morales, de las convenciones sociales y de las leyes que nos atan a la vida diaria, y nos permiten vivir, aunque sea de segunda mano, las experiencias de transgresión que jamás nos atrevemos a vivir en la vida real” (149).

Concluimos, por tanto, que situar a una villana en el centro de una obra la recubrirá de la complejidad necesaria de quien ostenta un rol principal creíble dentro del relato y con un mínimo de empatía para con la audiencia. Este cambio de focalización desprestigia la villanía como tal y la aboca a un rol que la acerca a la figura antiheroica tanto por su caracterización como por su rol dentro de la historia. Este sería el caso de *Maléfica* (2014), una villana extraída del cuento de *La Bella Durmiente* a quien se sitúa como protagonista de la película. Suponemos, pues, que es la antiheroína quien, bajo el amplio abanico de formas que adopta, la que podría encajar mejor las luces y sombras de la villana que alza la voz para contar su propia historia.

2.3. LA BRUJA EN EL CINE: CASI SIEMPRE “LA MALA DE LA PELÍCULA”

La bruja es una figura inherentemente mujer y anciana. De hecho, para Pedraza (2001: 7), bruja y vieja son sinónimos. Es una mujer “con poderes extraordinarios, que utiliza sus artes con fines negativos” y “se la suele caracterizar por su relación con el diablo, al cual adora, o con quien ha establecido un pacto” (López Rodríguez, 2016: 103).

Sin embargo, la bruja hunde sus raíces más allá de esta definición, que bebe de la resignificación sufrida bajo el influjo de la Iglesia Católica a partir del siglo XV. La Iglesia moldeó este monstruo en la extendida versión de la bruja medieval que llega hasta hoy. Pero, si miramos en tiempos mucho anteriores, las que se perfilan como brujas eran mujeres, normalmente ancianas, con amplios conocimientos en hierbas y preparación de ungüentos, que nada tenían que ver con el catolicismo ni la relación con el diablo que esta religión le atribuyó. Encontramos ejemplos en la mitología grecolatina, muy anterior al catolicismo, con Circe, Medea o Hécate (Pedraza, 2014).



Circe ofreciendo la copa a Odiseo, John William Waterhouse (1891).

A la bruja también se la ha vinculado con las mujeres jóvenes, ya que sus poderes a veces se atribuían a la menarquía, el embarazo o el sangrado mensual. Lo cierto es que cualquier mujer podía ser considerada “bruja” según la definición de la Iglesia Católica: “is defined as an abject figure in that she is represented within patriarchal discourses as an implacable enemy of the symbolic order” (Creed, 1993: 76). Es decir, es un personaje diseñado (o, al menos, resignificado) para portar mensajes con carga moral y que se ha usado para deslegitimar el poder femenino (Hutton, 2017: 161) (Germaine Buckley, 2019: 24).

A la bruja se la encuentra en prácticamente todas las culturas del mundo, por lo que no es extraño que el séptimo arte cogiera pronto el relevo de su representación y se valiera para ello de diversas fuentes, como la mitología clásica, el folclore que rodea los juicios por brujería, así como diferentes influencias literarias y culturales (Germaine Buckley, 2019: 22). La encontramos en los cuentos infantiles, donde figura como monstruo amedrentador, y su representación icónica se toma de las pinturas de diversos autores como Rembrandt, Ziarnko, Guazzo, Teniers el joven o Goya (Morales Estévez, 2017: 290). Las obras de este último han servido de inspiración para representar físicamente a la vieja bruja, quien ha servido como chivo expiatorio para cualquier mal (Pedraza, 2001: 7). Además, su figura sigue presente en la cultura popular como un estereotipo persistente para designar a una mujer poderosa (Miller, 2018).



El aquelarre, pintura de Francisco José de Goya (1821-1823).

En el cine la bruja goza de una vida extensa. Aparece en el cine de atracciones en películas mudas de Georges Méliès como *The Witch's Revenge* (1903) y *The Witch* (1906), donde se usan los poderes mágicos de la bruja como excusa para entretener al público con los efectos especiales.

Posteriormente, importada de Dinamarca, se aborda la figura de la bruja desde el *mockumentary* con *La brujería a través de los tiempos* (*Witchcraft Through the Ages*, Benjamín Christensen, 1922). Usando un punto de vista desmitificador, se traza un relato sobre el desconocimiento de las enfermedades mentales y su relación con las acusaciones de brujería (Dos, 2009: 139). Pedraza (2014: 160) señala que “el autor las compara con las ancianas contemporáneas de los asilos, que por su decrepitud y sus deformaciones llevan el estigma que antaño las condujo en muchos casos a la hoguera”.



La bruja mala del oeste en *El mago de Oz*.

En *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Víctor Fleming, 1939), se representa a la bruja desde su arquetipo literario como figura de terror. Aquí se perfila “la imagen de la bruja como ser enteramente malvado y odioso, perfectamente definido también en su atuendo y apariencia física” (Dos, 2009: 140).

A partir de los años 40 la bruja empieza a extender su dominio también hacia la comedia romántica, como tópico de humor en películas como *Me casé con una bruja*, (*I Married a Witch*, René Clair, 1942). Al mismo tiempo, sigue su legado en el terror en *La séptima víctima* (*The Seventh Victim*, Mark Robson, 1943) y *Dies Irae* (*Vredens dag*, Carl Theodor Dreyer, 1943), que siguen insistiendo en la correlación bruja- vieja de la que Pedraza hablaba como figura abyecta (2001: 7).



Cartel *Me casé con una bruja*.

Para la década de los 60 la bruja se establece como una habitual en el terror, como en la película *La máscara del demonio* (*La maschera del demonio*, Mario Bava, 1960), inscrita dentro del cine fantástico de la escuela italiana (Dos, 2009: 141). En *¡Arde, bruja, arde!* (*Burn, Witch, Burn!*, Sidney Hayers, 1962) es el monstruo central, aunque abundan también las historias centradas en la caza de brujas o en el líder masculino de aquelarres, más que en la figura de la bruja en sí, como sucede en *Brujería* (*Witchcraft*, Don Sharp, 1964). Y no solamente se establece en Hollywood; en la escuela rusa también lo hace, como se refleja en *Viy* (*Вий*, Konstantin Ershov y Georgi Kropatchev, 1967), que cuenta con una vieja bruja muerta, cuyo fallecimiento desencadena una serie de fuerzas del mal a las que el protagonista debe enfrentarse durante tres noches seguidas.

En la década de los 70 la bruja como villana asegura su presencia en el terror, como en *Suspiria* (Dario Argento, 1977), donde nos encontramos con la Tarn Academy, donde se investiga un asesinato que lleva al descubrimiento de un aquelarre de brujas. No se da una explicación más allá de que existen para hacer el mal. La siguen otras dos películas del mismo director: *Inferno* (1980) y *La madre del mal* (*La terza madre*, 2007). En esta década también se sitúan películas como *Seizure* (Oliver Stone, 1974), *Carrie* (Brian De Palma, 1976) y *Las dos caras de Julia* (*A Stranger on*



Cartel de *Suspiria*.

Our House, Wes Craven, 1978). En estos casos se refuerza la imagen estereotípica ligada a la bruja de malicia, destrucción y figura monstruosa del orden simbólico (Creed, 1993).

En los 80 se sigue recreando esta imagen, aunque también desde el punto de vista del humor, como sucede en *Posesión infernal* (*The Evil Dead*, Sam Raimi, 1981) y *Terroríficamente muertos* (*Evil Dead II*, Sam Raimi, 1987), centrada en la burla a la apariencia de la bruja. En *Excalibur* (John Boorman, 1981), la bruja Morgana, del ciclo artúrico, también se nos presenta como la figura malvada. En este caso se construye como “un personaje plano, consumido por el odio y el afán de venganza que no dudará en utilizar sus encantos femeninos para conseguir todo aquello que se propone” (Dos, 2009: 143-144). *El cuarto hombre* (*De Vierde Man*, Paul Verhoeven, 1983) sigue esta estela de personaje enigmático, e intrínsecamente malvado y sexual.

La década de los 90 nos dejaría con *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, David Lynch, 1990). Se trata de una *road movie*, inspirada en el mundo de Oz, donde se representa a “la madre posesiva y desquiciada”, que se aborda como la idea que tiene “el posmodernismo sobre las brujas”, en concreto, el de la mala madre o madrastra proveniente de los cuentos infantiles (Dos, 2009: 145).



Carteles de *Excalibur*, *El cuarto hombre* y *Corazón salvaje*.

La bruja es, en la mayoría de casos, la representación del mal y villana del relato, la agresora en terminología de Propp (1977). Un género en el que han sido ampliamente representadas como tales es el *folk horror* desde los inicios del género (Scovell, 2017: 118). En este subgénero son retratadas como viejas, feas y capaces de actos monstruosos, representación que se toma de la bruja medieval configurada por el catolicismo (Creed, 1993: 2), pero también se las ha representado en otros subgéneros como jóvenes de gran belleza que usan sus encantos para atraer a hombres ingenuos, como es el caso de la *vamp*, introducida por cineastas de países nórdicos europeos como Christensen y Dreyer, y cuyo origen proviene de las brujas de estos cineastas.

En ocasiones un mismo relato rescata las dos representaciones de la bruja: tanto la que bebe de la bruja medieval, con un fuerte componente religioso y quien para Gubern y Prat (1979) encaja dentro del mito de mujer rebelde; como la que se configura a partir de la *vamp* y la posterior *femme fatale*, permitiendo que coexistan sin que ninguna de las representaciones se contradiga la una a la otra. Este es el caso de *La bruja* (2015), película de *folk horror* donde se rescata al mismo tiempo a la vieja bruja, caníbal y asesina, como a la joven bruja que atrae con sus encantos.

Pero, tanto a las jóvenes como a las viejas, el final del relato las suele castigar: “Para la mujer, la *fatal* admite, así, dos lecturas: el escrutinio y la consecuente cosificación, y la advertencia” (Pérez Menéndez, 2018: 291). En el caso de la mujer rebelde, o de la bruja medieval, “solo advierte una posibilidad:

la ejecución didáctica y aleccionadora” (2018: 292). Esto se debe a que ambas, como monstruos, están construidas como “seres abyectos”, es decir, un ser diferente a uno mismo (entendiendo “uno mismo” como el hombre blanco occidental) que hace peligrar la existencia de este individuo, según la teoría desarrollada por Kristeva (1982), que ha estudiado la figura de lo monstruoso femenino en el terror:

“Her representation in popular discourses as monstrous is a function of the ideological project of the horror film, a project designed to perpetuate the belief that woman’s monstrous nature is inextricably bound up with her difference as man’s sexual other” (Creed, 1993: 310).

Consciente de ello, ciertos grupos dentro del feminismo han tomado a la bruja como una figura de poder a la que reinterpretar desde una mirada morada. Aun así, las reinterpretaciones llevan a esta figura a una falsa sensación de empoderamiento: “the female witch continues to function as a scapegoat despite the interventions of revisionist storytelling” (Germaine Buckley, 2019: 28). Y, como afirma Creed (1993), es el estereotipo negativo el que tiende a perpetuarse.

En la segunda mitad del siglo XX: “la bruja admitirá también tintes de simpatía, diversión o se mostrará como un personaje en profunda crisis con su entorno” (Sánchez Morillas, 2013: 58). Se pone en duda la imagen negativa de la bruja, que “adquirirá rasgos y caracteres humanos que la convertirán en un ser sufriente” (2013: 59), especialmente cuando se sitúa como protagonista de su propia historia, que se carga de ambigüedad. Es esta ambigüedad lo que la delata como más humana y empática, aunque el “castigo” a la bruja sigue presente en el relato: “La mirada artística que se filtra al objetivo cinematográfico nace y se desarrolla de acuerdo a una estructura patriarcal perfectamente consciente de sus creaciones y consecuencias” (Pérez Menéndez, 2018: 302).

No obstante, sí se debe señalar que, a pesar de que el término bruja se configura como portador de mensajes, su contenido va cambiando generación tras generación y cambia “todas las apreciaciones, ideas o simbolismos que sobre el personaje han existido o están existiendo” (Sánchez Morillas, 2013: 64). Por ello es difícil encasillarlas en una única categoría, ya que están continuamente cambiando para reflejar nuestras ideas sobre las mujeres (Miller, 2018).

Nos queda averiguar cómo afecta este cambio efectuado primero en la literatura y filtrado después en el ámbito audiovisual. En su estudio sobre la evolución de la bruja, Torres Begines (2015) señala que, con respecto a las revisiones cinematográficas de cuentos clásicos donde aparece la bruja, “no se busca eliminar ese matiz de maldad, [...] sino darnos una explicación de por qué actúan como lo hacen” (2015: 46). Entre las fórmulas para hacerlo destaca el cambio de punto de vista del narrador, que “produce un sentimiento de empatía que anida en el espectador”, ampliando la perspectiva y justificando su modo de actuar. Este recurso, al que llama proceso de “desvillanización”, no se limita a los villanos, sino que afecta también a los “buenos”, que dejan de serlo o, al menos, de ser tan buenos. Ahora solo nos queda saber si este cambio de perspectiva lleva a las brujas al terreno de las heroínas sufrientes o puede sumergirlas también en el complejo mundo de las antiheroínas.

3. METODOLOGÍA

La metodología escogida se centra en el análisis del personaje cinematográfico a través del análisis del texto fílmico de dos escenas claves de su arco de construcción, en concreto, la escena que presenta el personaje, y la que muestra el cierre de su arco. Para este análisis nos basaremos en la metodología de análisis del texto fílmico de Marzal Felici y Gómez Tarín (2007).

En cuanto al corpus de la investigación, hemos tenido en cuenta diversas cuestiones para la selección de obras con tal de cumplir los objetivos establecidos para probar la hipótesis. En primer lugar, en coherencia con el marco teórico se ha fijado como país de creación Estados Unidos, y el periodo de creación se ha fijado en los últimos 10 años, teniendo en cuenta que el presente trabajo se realiza en 2021.

En segundo lugar, hemos seleccionado obras fílmicas donde figure una protagonista mujer y considerada bruja. Debido a la escasez, y que investigaciones anteriores no han analizado a la antiheroína en estos dos géneros, hemos incluido películas de corte fantástico y de terror, donde es más habitual encontrar brujas en este rol.

En tercer lugar, hemos analizado dos escenas en cada obra. Se trata de la escena de presentación del personaje, y la última escena donde aparece, en el desenlace. A continuación, se han comparado para comprender el arco de desarrollo del personaje.

De este modo, el corpus propuesto se compone de las siguientes obras. Se señala, asimismo, el minutaje de las escenas a analizar en cada una de ellas:

1. *La bruja*. Primera escena (0:00:46-0:03:46) y última escena (1:25:15-1:27:50).
2. *The Love Witch*. Primera escena (0:00:36 - 0:07:13) y última escena (1:52:54 - 1:58:20).
3. *Maléfica*. Primera escena (0:00:30-0:06:40) y última escena (1:25:44-1:28:42).

4. ANÁLISIS



Cartel de *La bruja* (2015).

A) ¡QUE VIENE LA BRUJA! Y LA BRUJA VINO

La bruja es una película *folk horror*. Nos cuenta la historia de una familia inmigrante que vive en Nueva Inglaterra durante el siglo XVII, y que, debido a desavenencias con los líderes religiosos de su colonia, decide marcharse fuera de esta en busca de un lugar donde poder labrar la tierra y vivir según sus ideas religiosas. Se instala cerca de un bosque, que se presume encantado y, por lo tanto, prohibido.

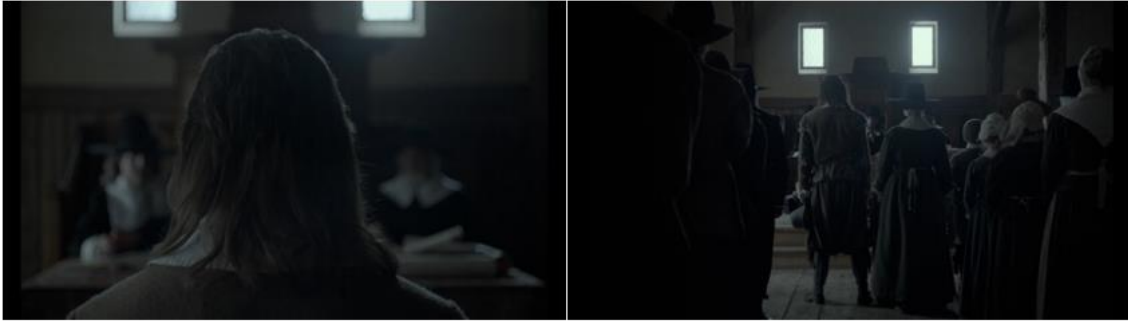
La primera escena donde aparece la protagonista, Thomasin, empieza con una música lenta y melancólica. Después del título de la película, impreso en un fondo negro, aparece ella en un plano medio. Viste de acuerdo a la época, siglo XVII. Parece que esté arreglada para ir a misa: lleva el pelo recogido y un sombrero de ala ancha. Se encuentra en una sala. Mira ligeramente hacia arriba mientras escucha lo que una voz en *off* dice. Se le acelera la respiración ante las palabras, que describen el proceso de inmigración que han llevado a cabo desde Reino Unido hasta Nueva Inglaterra y la miseria (religiosa) que allí se vive. Le siguen planos medios de sus hermanos, que imitan el gesto de Thomasin.

31



La familia de Thomasin asiste al juicio, donde no tienen voz ni voto.

Quien habla es el padre de los niños, que aparece a continuación, de espaldas en un plano medio. A sus lados, casi sobre sus hombros y al fondo del plano, se ven dos de los tres jueces que lo sentencian. La familia al completo aparece después, de espaldas también, seguido de planos conjuntos de los habitantes que asisten a ese juicio. Los están desterrando de la colonia porque no acatan las normas que allí han establecido.



El padre actúa de portavoz de la familia, imponiendo su voluntad sobre sus hijos.

Cuando los jueces los condenan tenemos un plano lateral de Thomasin, que vuelve la cabeza hacia su padre, incrédula y temerosa. Él es el primero en iniciar la marcha. Lo siguen la madre, los mellizos y su hermano Caleb, que solo se detiene un momento para llamar la atención de Thomasin. Ella permanece rígida y temblorosa, aún mirando a los jueces. Es su hermano quien la saca de ese trance traumático y ella lo sigue.



Su estancia en la colonia ya no es bienvenida: todos los habitantes han juzgado a la familia.

La siguiente escena muestra un plano subjetivo que permite la ocularización y sonorización del punto de vista de la familia mientras se marchan de la colonia montados en un carro tirado por el padre. Las puertas se cierran para la familia.



La colonia les cierra la puerta y ellos se alejan de su seguridad.

Thomasin, su madre y sus hermanos están sentados en la parte de atrás, mirando la colonia mientras se alejan de ella. El plano persiste en pantalla, dilatando ese viaje hacia zonas salvajes. Empiezan a cantar una alegre cancioncilla, aunque Thomasin no la sigue.



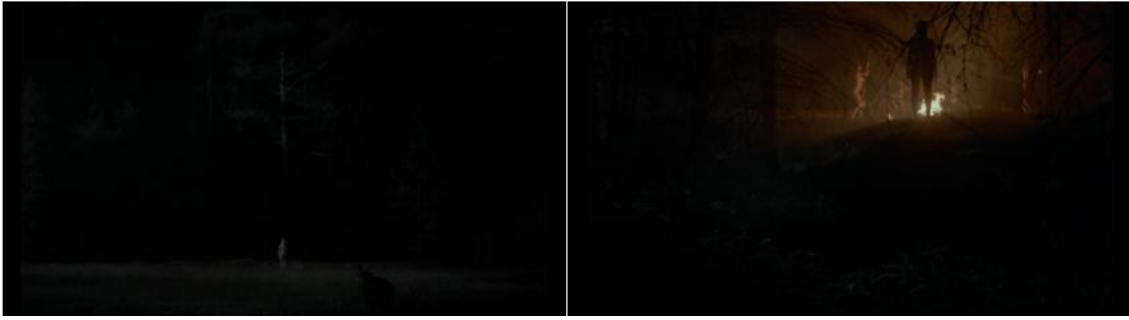
Thomasin no protesta, pero tampoco canta. Se deja arrastrar.

La última escena está marcada por un plano general y un sonido de tambor tribal. Es de noche y solo la luna nos da algunas referencias dentro de ese plano general. Thomasin camina hacia él, desnuda, con el pelo suelto, acompañada de un macho cabrío después de firmar en el libro del diablo.



Firmar en el libro del diablo es el trámite para abandonar a su Dios.

El bosque parece inmenso frente a ella. Desaparece en él cuando la luna deja de iluminarla. Un plano general nos hace acompañarla por las profundidades de la espesura, junto con el macho cabrío, hasta que empieza a escuchar un cántico en una lengua desconocida. Thomasin llega a un claro, donde arde una hoguera y varias mujeres están enfrascadas en una especie de ritual, desnudas también. Se detiene un momento, y el fuego de la hoguera la deja a contraluz, situándose entre sus piernas. Para Bachelard (1966: 32) “El fuego siempre sugiere deseo de cambiar, de atropellar el tiempo, de empujar la vida hasta su término, hasta su más allá”. Y así lo hace: camina hacia él.



Su conversión se marca con un rito.

A continuación, obtenemos un plano medio frontal de Thomasin. Tiene unas gotas de sangre en el rostro y está fascinada por lo que ve. Las mujeres empiezan a levitar a su alrededor. Un plano medio nos devuelve a la protagonista con una sonrisa entre feliz y maquiavélica; a veces incluso parece que la aborde un gran placer, y otras que vaya a echarse a llorar.



Thomasin se ha salvado de la muerte, pero el precio quizá es demasiado alto.

Abre los brazos y se eleva siguiendo a las otras mientras los gritos tribales y el ritual siguen adelante. Ascende hasta gran altura, alcanzando las copas de los árboles. La música y los gritos se cortan, llevándonos a un breve fundido en negro. Quedan algunos susurros en la oscuridad, pero se acallan definitivamente cuando salen los créditos finales.



La colonia (y Dios) ya no son una opción. El bosque y el Diablo son todo lo que le queda.

La principal diferencia entre la primera y la última escena revela una dinámica que inicia e irremediablemente cierra el destino de la protagonista. Se trata de una dinámica de alejamiento involuntario y acercamiento desesperado.



Arriba, Thomasin siendo alejada por su familia de Dios y de un mundo ordenado, social y civilizado. Abajo, Thomasin alejándose todavía más de Dios, hacia lo salvaje y prohibido, hacia donde mora el Diablo.

En la primera escena, Thomasin se ve arrastrada por su padre a alejarse de su colonia y, metafóricamente, también de Dios. Se le cierra la puerta literal y simbólicamente a su mundo ordinario, regido por leyes religiosas y de convivencia social. Se la priva del apoyo civilizado que constituye la colonia y se la arroja hacia lo salvaje mientras ella observa, dolida, cómo la apartan. Su reticencia se deja notar cuando es su hermano quien tiene que pedirle que lo siga, porque la familia se va. Abandona así su mundo perfecto o, al menos, un mundo seguro.



Thomasin se queda paralizada y su hermano le llama la atención para que los acompañe.

En la última escena también la vemos alejarse de esa zona entre dos mundos en la que se había instalado su familia y donde acaba pereciendo. Se interna en el bosque, alejándose de esa zona intermedia, pero también de la colonia donde ya no puede entrar, porque le ha cerrado la puerta y donde ya no tiene permitido volver. Es una desterrada colateral, sentenciada por las decisiones de su padre. Se aboca entonces al bosque, al lugar prohibido, y lo hace ensangrentada y desnuda, renacida.

La salida de la colonia la distancia de Dios, pero es una decisión que ella no toma por sí misma. Esta vez sí es una decisión consciente; debe buscarse un nuevo lugar donde sentirse segura, aunque ese lugar lo encuentra influenciada por el Diablo, que la acoge entre sus filas de brujas. Siendo bruja se le permite vivir, pero en lo prohibido, lejos de su antiguo Dios. No es tanto una decisión que toma con libertad, sino la única opción que le queda. Ha sido víctima de las decisiones que otros han tomado por ella. Y es consecuencia de esas decisiones impuestas que sea como es, una superviviente, y se convierta en lo que no era, una bruja.

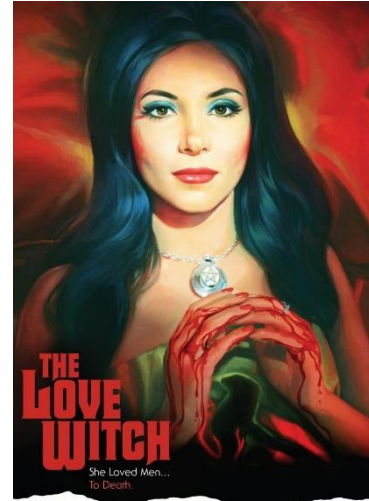


Thomasin al principio de la película, mientras los jueces destierran a su familia, y ella al final, firmando en el libro de las brujas y entregándose al Diablo, dos trámites casi burocráticos que sentencian su vida.

Aquí la bruja no muere, como nos tiene acostumbrados el terror; aquí la bruja lo es (se *convierte en*) para salvarse de ese mundo. Y se condena a ojos de Dios, un Dios que le ha cerrado la puerta, pero le queda el bosque para renacer y salvar la vida. Llama la atención que no canta ni cuando se marcha de la colonia, como su familia, ni cuando se une al aquelarre del bosque, como las otras brujas. Se subraya, por tanto, que Thomasin toma esa decisión para salvar la vida. No sabemos qué tipo de bruja será, aunque intuimos que no se diferenciará de las que han aparecido en el metraje: brujas viejas y caníbales, como la que asesina a su hermano menor, pero también brujas jóvenes y seductoras, como la que hechiza a su hermano Caleb y como las que asisten a esos aquelarres al que se acaba de unir. Quizá ellas tampoco tuvieron otra opción, como le sucede a Thomasin.

B) LA LOBA VESTIDA DE CAPERUCITA ROJA

The Love Witch es una comedia de terror. En ella nos cuenta la historia de Elaine, una bruja que se muda a una nueva ciudad para empezar de cero después de que su marido la deje (muera, en realidad, en sus manos). Allí causará estragos mientras usa la magia para atraer a hombres y que se enamoren de ella, en busca de su ansiado final feliz. Cree encontrarlo en un policía, pero su historia de amor no resultará como ella tenía pensado.



Cartel de *The Love Witch*.

La primera escena está marcada por música sesentera y el plano general de un coche rojo descapotable, que circula por una zona rural. El rojo destaca entre el verde, así como la sofisticación del coche frente a lo campestre de la escena. En esta película la bruja ha salido del bosque y se ha camuflado en la modernidad; en nada se parece a las brujas viejas que estamos acostumbrados a ver adscritas en lo profundo de la espesura.



Un plano medio nos presenta a Elaine, vestida de rojo, fumando un cigarro, maquillada con una gruesa línea negra en los ojos y sombra verde, y uñas pintadas de rojo. La vemos a través del parabrisas con gesto sereno. Nos recuerda también a otra protagonista, Marion Crane, que huye hacia una nueva vida, como en *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960).



Elaine y Marion, dos mujeres en busca de una nueva vida.

Cuando aparece el título de crédito de la película, en letra roja, se imprime sobre un plano detalle del ojo de Elaine, rasgándolo por la mitad, que vuelve a recordarnos a una película de Alfred Hitchcock, *Vertigo* (1958), en este caso. Su ojo doblemente rasgado por el maquillaje y el título indican que ella es la artífice de los hechos y que nos va a contar la historia desde su punto de vista.



El tributo a Hitchcock es constante en *The Love Witch*.

Mientras atraviesa campos donde pastan algunas vacas y apenas hay casas a la vista, su voz en *out* empieza a hablar. Nos cuenta que va a empezar una nueva vida en un lugar donde casi nadie la conoce. Un plano detalle yuxtapuesto nos la muestra apagando un cigarro en el cenicero y alargando la mano hacia el asiento del copiloto para sacar otro del bolso rojo que lleva. De nuevo, un tributo a otra obra de Hitchcock, *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964). Al hacerlo se le desparrraman unas cartas de tarot. Aparece el tres de espadas, que atraviesan un corazón. Se enciende el cigarro y se lo fuma, pensativa.

39



Lo que se encontrará en su nueva ciudad está escrito en el destino y las cartas se lo indican.

De pronto, tenemos el primer plano de un hombre que sonríe y se toma una copa. Está en un lugar con luz roja. La bebida no le sienta bien, porque cae al suelo, muerto en el acto. Vemos su cadáver con un plano medio picado, en una pose cómica y patética. Los bordes de la imagen son rojizos, a modo de viñeta. Sabemos que este color es el estandarte de Elaine y con él marca la autoría de esos recuerdos, contrastando lo que vemos con lo que ella cuenta: su marido no murió, lo mató ella. Tenemos entonces un primer plano de Elaine, donde aparece imperturbable, aunque su voz nos dice con tono apenado *Pobre Jerry*. Se le pinta una sonrisa torcida en el rostro, mientras se adentra en un bosque tupido con el coche. Dice que tuvo un colapso mental después de que él la dejara, aunque ya está curada.



Los recuerdos de Elaine están teñidos de su color.

En el siguiente recuerdo la vemos con las manos atadas a la espalda en un ritual. Está de rodillas delante de un hombre con túnica morada que la apunta con una espada, en una posición dominante y fálica. Elaine tiene los ojos vendados con una tela y la rodean hombres y mujeres desnudos. Es su iniciación en la brujería y quien la convierte es un hombre. Durante ese breve recuerdo, ella comenta que aún tiene pensamientos intrusivos y por su gesto no parece muy contenta con ese recuerdo, a diferencia del de Jerry.



A continuación, tenemos un plano general de la carretera. Elaine cuenta que, según su terapeuta, su caso no es del todo inusual, y que a la gente la abusan en todo el mundo todos los días en casos peores que el suyo. Mientras lo dice, volvemos brevemente a sus recuerdos, donde vemos a su exmarido muerto y la carta de tres de espadas atravesando un corazón. No nos hace falta más para saber que Elaine es una asesina y que ese viaje en apariencia inocente es el camino hacia nuevas presas.

Un coche de policía se le acerca por detrás. Elaine se pone nerviosa. Un plano general nos la muestra parando en el arcén. El policía le dice que tiene un faro fundido. Elaine pregunta si le pondrá una multa, pero él lo deja pasar. Cuando el policía se marcha, un plano medio de Elaine nos la muestra respirando aliviada. Reemprende la marcha.



Elaine elude a la autoridad y conoce a su futuro amante. Matarlo a él es matar a la autoridad.

Durante el viaje sigue fumando y recorriendo las calles de su nueva ciudad, alternando planos generales de las casas y planos medios de Elaine. Recuerda de nuevo a *Psicosis*, aunque mientras su protagonista huye en busca de libertad, Elaine lo hace para seguir buscando hombres a los que embaucar. Nos cuenta que cuando Jerry la dejó, devoró todo sobre cómo recuperar a un hombre: *Los expertos dicen que los hombres son muy frágiles, se ven aplastados si te das valor a ti misma de alguna manera. Tienes que ser muy astuta.*

Finalmente, llega a la nueva casa y se encuentra con Trish, una mujer de pelo caoba y vestida de color rosa palo. Se acerca a Elaine y la saluda, presentándose como una conocida de la dueña de la casa donde va a vivir Elaine. La mujer le dice que es muy guapa, pero enseguida aclara que no quería inferir nada con el comentario, a lo que Elaine le responde que no había pensado nada raro. Caminan las dos hacia la casa; Trish la ayuda con las maletas y le da la llave que guarda de la dueña de la casa, Bárbara. Le pregunta de qué la conoce y Elaine le dice que de bailar juntas en San Francisco. Trish la mira de arriba abajo, sorprendida. Se siente abiertamente embelesada por la belleza de Elaine, confirmándola como una seductora que no solo afecta a los hombres, sino también a las mujeres. Ella la disculpa, haciéndose la tonta, aunque sabe perfectamente el efecto que causa.



Elaine es a la vez cebo y depredadora. Atrae incluso a personas que no son su objetivo.

Suben hasta su apartamento. Dentro, varios planos generales nos muestran los detalles de la decoración, de temas esotéricos y wiccanos, como cuadros de vivos colores con mujeres, unicornios, estanterías con frascos, candelabros, una escoba de bruja, etc. Elaine dice que es hermoso y que es exactamente de su gusto. Después deciden ir a comer juntas.



La repetición constante de tríadas alude a ese tres de espadas de la carta del tarot.

La última escena abre con un plano detalle de un altar con tres fotos: del exmarido de Elaine, de su examante y de su actual pareja, el policía del principio de la película. Él está en medio y su placa reposa sobre un puñal. Hay copas, ungüentos y frascos, así como una rosa. Un plano medio de Elaine nos la muestra entrando en la habitación, vestida con ropa de cama elegante y negra, con transparencias. Mira hacia la cama con amor y se acerca al altar, que es, en realidad, el tocador de su espejo.



El altar y la ropa de Elaine vaticinan la muerte del policía.

El reflejo nos muestra al policía desenfocado en el reflejo. Ella toma una copa y se acerca a él y se sienta a su lado en la cama. Le dice *Pobre bebé* y un plano medio frontal de ellos nos la muestra dándole unos toques con un paño a unas heridas causadas en la escena anterior. Sin embargo, un primer plano conjunto nos señala que, pese a las atenciones, él no la mira. Parece ido. Aun así, ella le asegura que todo irá bien porque lo ama. Le besa el cuello, pero él sigue sin reaccionar y una música inquietante empieza a sonar. Un breve diálogo entre planos medios conjuntos de espaldas y frontales nos muestran que él sigue impasible, y ella, cada vez más extrañada. Le tiende la copa que ha traído y él la coge, la mira a los ojos y la tira al suelo.



Esta vez el rojo no lo viste Elaine, pero sigue presente en su morada más íntima: su habitación. El policía está ahora en la cueva de la loba.

A continuación, se suceden varios primeros planos del policía, que la mira fijamente sin decir nada, y de Elaine, que sostiene esa mirada cada vez más asustada. Entre los planos el montaje incluye un plano detalle con borde rojo de la carta de tres de espadas. Temerosa, se levanta y huye de él con las manos en alto. Él solo la sigue con la mirada, sin cambiar la expresión. La música se vuelve mucho más tensa y Elaine parece temer de verdad que algo le vaya a suceder. En un determinado plano medio, al policía lo sustituye una calavera, una nueva referencia a *Psicosis*. Elaine sigue rehuyendo hasta que ve algo que la sorprende y aparta las manos para ver. El siguiente plano es un plano medio de sus examantes y exmarido, en forma de fantasma o alucinación, diciéndole que la aman sucesivamente. El primer plano de cada uno es transparente sobre el fondo de la habitación.



Su amante se convierte en la muerte.

Entonces Elaine se da la vuelta, vuelve al tocador y coge la rosa para acariciarla. Vemos su rostro en el reflejo; también vemos en el reflejo al policía, que se tumba en la cama. Lo hace de forma que las velas del tocador se posicionan a sus lados como una ofrenda o sacrificio. Él cierra los ojos en la cama y el gesto de ella se endurece en el reflejo. Toma el puñal del tocador, se arrodilla a un lado de la cama junto a él y lo apuñala tres veces, como en la carta.



Elaine lo sacrifica para obtener su final feliz.

Él agoniza, pero ella mira al frente, hacia el cuadro de una mujer con capa roja que le está sacando el corazón con un puñal a un hombre vestido de blanco. Elaine se sienta contra el reposacabezas, mientras a su lado él muere. Cuando sus agonizantes sollozos cesan, escucha la voz de él en su imaginación diciéndole que la ama.



La muerte del “príncipe” estaba anunciada desde el principio.

Aparece entonces él en un plano medio, vestido de blanco y con una corona de rey. Dice que quiere casarse con ella. Un plano detalle con filtro blanquecino nos muestra en su imaginación cómo le pone un anillo en el dedo. Ella también está vestida de blanco en esa ilusión, y están en un contexto de ensueño. Caminan de la mano y vemos algunos músicos tocar instrumentos, aunque no suena nada. Se besan y se sonríen, felices. Un juglar aparece con un unicornio blanco y se lo ofrece. Se marchan de la escena, ella montada y él tirando del unicornio. La escena imaginada con filtro blanco en los bordes se alterna con primeros planos del policía muerto, del cuadro con el príncipe muerto y de Elaine, con la mirada vaga y una sonrisa a medias, risueña, un gesto cómico a pesar de lo que acaba de hacer. La última escena antes de los créditos finales es un primer plano de Elaine, sonriendo feliz en su propia imaginación.



Elaine asesina al policía. Es la única forma que encuentra de llevar a cabo su objetivo: encontrar el amor, aunque sea imaginario, y tener su final feliz.

Al poner en relación la primera y la última escena de *The Love Witch* nos encontramos un cierre de arco exitoso. Pasamos de una mujer inmersa en la búsqueda de su propia felicidad, a una mujer que ha conseguido encontrar un final feliz, aunque solo sea feliz para ella.



Elaine al principio, buscando un cambio en su vida, y al final, habiendo conseguido un final feliz.

Se nos presenta vestida de rojo, conduciendo un coche rojo, con las uñas pintadas de rojo, tabaquera y bolso a conjunto. No es un color que haya que tomar a la ligera: “es el color del fuego y de la sangre, virtudes guerreras” (Chevalier y Gheebrant, 1995), y el color del peligro. En ella este color es, al mismo tiempo, una marca personal, un cebo para los hombres y una advertencia. También es un color que la delata; los bordes de sus recuerdos y del asesinato de su exmarido están teñidos de rojo. Ella verbaliza que su exmarido la dejó, pero en sus recuerdos vemos que el hombre murió envenenado. Tenemos, por tanto, el punto de vista de una mentirosa sin escrúpulos.

46



El rojo es su seña, pero también una advertencia.

Los primeros planos también nos señalan que no es una bruja de las de antaño. Aparece conduciendo entre campos, donde unas vacas pastan, ajenas a ese punto rojo que pasa entre ellas. Lo que le espera en la nueva ciudad no es muy diferente a lo que hay en esos campos; si ella es una loba, lo que se encontrará serán presas. Empezamos a ser conscientes de que es una depredadora cuando se interna también en un bosque, una alegoría a ese lugar prohibido como en *La bruja*, aunque Elaine se sumerge sin problemas en él; no empapada de sangre, sino vistiendo su color con orgullo. Es una *femme fatale* con conciencia de serlo.

Intuimos, también, que no puede dejar de acechar. Afirma que “está curada” de sus problemas, pero fuma cigarrillo tras cigarrillo sin parar. Es una adicta a la nicotina, y no solo eso; es una adicta insaciable al amor y necesita un nuevo amante como necesita el siguiente cigarro. En un momento determinado, tenemos un plano detalle de su bolso, donde una carta del tarot se desparrama cuando busca un nuevo cigarro. Es el tres de espadas, que indica que algo ha sido herido y que no parece que vaya a sanar. Es una carta que habla de la traición (Moore, 2010), seguramente la de su exmarido. Dice *Pobre Jerry*, cuando recuerda su muerte, pero la vemos aburrida, no compungida, como cabría esperar. Elaine es una perturbada y nos ha contado otra mentira, una que seguramente hasta ella se crea.



Los cigarrillos y su adicción también marcan su vida sentimental: tóxica y adictiva.

Casi como si el recuerdo del asesinato lo hubiera invocado para arrestarla, aparece un coche patrulla, que la obliga a detenerse en el arcén. En ese momento él es la justicia, y aparece, quizá, para juzgarla por sus crímenes. Pero no lo hace. Se salva incluso de una posible multa por un faro fundido. La loba, con la capa de caperucita, ha esquivado al cazador. Y sale airosa.



Elaine va por delante de la autoridad, aunque la teme.

Además, en la primera interacción que tiene con una mujer deja claro que Elaine atrae tanto a hombres como a mujeres. Es una seductora consolidada que incluso embauca cuando no lo pretende. Ella la disculpa, asegurándole que “no había pensado nada raro” del piropo que le dice. No está interesada en Trish, quizá ella porque no es su presa.

48



Elaine sabe perfectamente lo que causa en los demás.

La última escena hace de las advertencias del inicio de la película una premonición cumplida. Vemos en un altar fotos de sus víctimas, incluida la actual. El potencial embaucado no colabora. Parece un muñeco más que un hombre o un amante. Lo que ha intentado hacer Elaine con él no ha dado resultado. Le ofrece una copa, pero él no la acepta. El cazador ha visto a la loba y ya no hay vuelta atrás. Su mirada sobre ella es tan intensa que él desaparece, y aparece en su lugar una calavera que la mira fijamente. El posible amor que pudiera haber habido en él está muerto, hay muerte en esa relación y por primera vez, es ella quien parece estar en peligro.



La mirada la quema porque no controla lo que él ve en ella.

Elaine retrocede, volviendo al altar, y vemos su reflejo; también el de él, que se tumba en su cama. Para Vernant (2001: 114) “El espejo viene a ser cosa de mujeres. Mirarse en el espejo supone proyectar el propio rostro ante uno mismo, situarse cara a cara, desdoblarse en una figura susceptible de ser observada como se haría si se tratara de otro individuo, pese a saber que se trata de uno mismo”. La han visto conforme es en realidad, por eso está tan aterrorizada: esa mirada la quema. Y brujas y fuego no se llevan bien.

49



Elaine es vista por fin conforme es.

En el reflejo, las velas del tocador se sitúan alrededor de él como un sacrificio. Elaine parece tener la misma idea. Coge un puñal y lo apuñala tres veces, como en la carta del principio de la película, hasta que muere. Con él muerto, imagina su final feliz de cuento de hadas con boda incluida. Sonríe al final, por fin satisfecha. Al menos por el momento. O hasta que vuelva a necesitar otro cigarrillo.



El final feliz no existe, solo tras un sacrificio y en su imaginación.

En este caso la bruja se acerca tanto a la villana que apenas deja espacio para la empatía que requiere la antiheroína, aunque hay momentos en los que podemos empatizar con ella, porque su experiencia sentimental no se aleja a la que podríamos ver en cualquier comedia romántica. Nos habla de que mentalmente ha sufrido, que ha necesitado ayuda de un terapeuta, una experiencia compartida por muchas mujeres al acabar una mala relación. Elaine es, por tanto, bruja por iniciación y por voluntad, pero una voluntad que nace de la perturbación, y una perturbación que nace a causa de un mundo patriarcal que la ha herido. Busca el amor y cede a las dinámicas que los hombres esperan de ella, queriendo obtener su amor, y aun así no sirve de nada.

50

Aquí la bruja tampoco muere al final; quienes se condenan son sus embrujados o, en todo caso, el que no se deja embrujar. Rescatamos una frase que menciona en la penúltima escena: *I take what I need from men, and no the other way around*. La última parte de la frase es la más esclarecedora. Elaine está herida y la carta del tarot ya nos ha advertido: a la loba la han herido de muerte en algún momento de su vida, pero, moribunda, ha sobrevivido, y ahora, vestida de caperucita, muerte va a sembrar.

C) HABÍA UNA VEZ UNA BRUJA

A *Maléfica* la precede su (mala) fama. Situando como protagonista a la villana del relato de *La bella durmiente*, en esta ocasión nos cuentan la historia de esta hada convertida en bruja por la maldad de un hombre y de cómo la historia cambia según quién nos la cuenta.



Cartel de *Maléfica*.

La primera escena se inicia con un plano general. El logotipo de Disney y su famoso castillo se convierten en realidad y la cámara avanza hasta él en un *travelling in*. Mientras, una voz de mujer en *off* dice: *Narremos una historia ya sabida para comprobar hasta qué punto la conocéis*. La cámara sobrevuela el castillo y vemos lo que hay detrás. La voz nos cuenta que había una vez dos reinos vecinos enemistados: uno donde vivían los humanos, gobernados por un rey codicioso, y otro lleno de criaturas inimaginables, Las Ciénagas. Avanzamos hasta ese reino de ensueño, lleno de bosques y montañas al fondo. Su enemistad era tan insalvable que se decía que solo un gran héroe o el peor de los villanos lograría reconciliarlos.



Una narradora nos cuenta la leyenda de dos reinos enfrentados.

La cámara sigue avanzando mientras animales fantásticos se cruzan en su camino. El sol está saliendo, bañando las montañas y los bosques de Las Ciénagas. Se van encadenando vistazos a ese reino mágico donde no había reyes ni reinas, ya que imperaba la confianza mutua. Otro fundido encadenado nos muestra un árbol al borde de un precipicio, y la voz nos dice que ahí vivía una criatura. Tenemos un plano general más cercano de ella echada entre sus ramas. Vemos que tiene alas. Un primer plano picado de una niña mira hacia el cielo, sonriente. Tiene los ojos de un verde brillante y los labios pintados de rojo.



Maléfica es tan solo una niña al principio.

La cámara se aleja hacia un plano medio y nos descubre unos cuernos sobre su cabeza y las puntas de sus alas, donde crecen dos garras. La voz en *off* advierte de que no es una joven cualquiera: es un hada. Está moviendo las manos, que emiten una luz verde, haciendo bailar a dos figuritas hechas con ramas: una pareja bailando, reflejando sus deseos y sueños. Un sonido interrumpe sus juegos. Trepas por el árbol hasta una rama rota, que toma entre las manos y cura. Con un plano contrapicado general la vemos sobre la rama. La voz en *off* nos anuncia que se llama Maléfica.



Sus juegos aluden a sus deseos más íntimos.

A continuación, alza el vuelo y recorre ese mágico reino, sonriendo y saludando a los habitantes del reino, jugando con ellos y disfrutando de sus alas. Pronto detecta que hay problemas en una islita en mitad de un río y se acerca. Hay tres hadas discutiendo sobre quién tiene que darle las noticias a Maléfica. La niña espera con paciencia y algo de hartazgo, hasta que le dicen que ha entrado un humano por la frontera y que ha robado algo. Maléfica alza el vuelo de inmediato, haciendo que las tres pequeñas hadas salgan volando por el viento. Una dice, asustada, que espera que no haya otra guerra, deseo que no se llega a cumplir.



Sus alas son su fuerza e identidad.

Maléfica aterriza donde el ladrón se está escondiendo. Le pide que salga de la maleza, que no está bien robar, pero que no lo matarán por ello. Cuando un niño de pelo negro sale al exterior, ella le pregunta si ya está desarrollado y le dice que no, así que tranquiliza a los dos guardias diciendo que solo es un niño. Ella le pide que devuelva lo que ha robado y él lo hace; le lanza una gema, que ella echa al agua.



Primer encuentro con su futuro amor.

En el siguiente plano general los vemos saliendo del bosque. Él le comenta que, si hubiera sabido que iba a tirar la piedra, se la hubiera quedado, pero ella le dice que solo la ha devuelto a su sitio, como planea hacer con él. Cuando llegan a la frontera tenemos un plano general del castillo de los humanos, y él le dice que vivirá allí algún día. Es una promesa que acaba cumpliendo con los años, para desgracia de Maléfica. Ella le advierte de que no vuelva por Las Ciénagas, y él le pregunta si la encontrará si vuelve. Le dice que puede ser y le tiende la mano, pero el primer contacto la hiere, porque el niño lleva un anillo de hierro y el hierro hiere a las hadas. Él se lo quita y lo lanza y se marcha mientras Maléfica lo mira. A él se le escucha comentar que le gustan sus alas y ella hace un gesto contento. De hecho, le gustan tanto que se las acaba regalando al rey para obtener su favor.



Maléfica conoce al hombre que le romperá el corazón, le arrebatará las alas y se convertirá en el rey del reino enemigo.

La última escena empieza con un plano de situación que nos muestra el mismo castillo que al principio. Aurora, ahijada de Maléfica, ve de lejos cómo una figura con alas destruye un muro de espinos que separa el reino de los hombres de Las Ciénagas. Una voz en *off* nos dice que Maléfica invitó a Aurora a contemplar cómo había sido aquel lugar antes, cuando el hada había sido una niña y su corazón había sido resplandeciente. Mientras la voz narra, los planos detalles muestran cómo se regenera mágicamente Las Ciénagas.



Maléfica destruye el muro de espinos que separa ambos reinos.

Un plano conjunto muestra a madrina y ahijada mirándose con ternura en una especie de altillo donde reposa un trono. Las tres hadas madrinas que cuidaron a Aurora (negligentemente) traen una corona de flores para ella. Se la entregan mientras le dicen que por ella sacrificaron sus mejores años, un intento de halago desafortunado que Maléfica acalla con una mirada severa. Después, sonrío a su ahijada y la corona, anunciando que ambos reinos se han unificado y la presenta como la reina frente al resto de criaturas.



La bondad de la bruja tiene una destinataria muy específica: Aurora.

Las celebraciones empiezan con un plano general ligeramente picado. La voz en *off* nos dice: *Como veis, la historia no es del todo como nos la han contado*. Lo sabe bien, porque ella, la narradora, es Aurora, la reina a la que coronaron. La imagen nos muestra entonces un plano medio de Aurora ya coronada reina frente a un trono. Las celebraciones empiezan para darle la bienvenida.

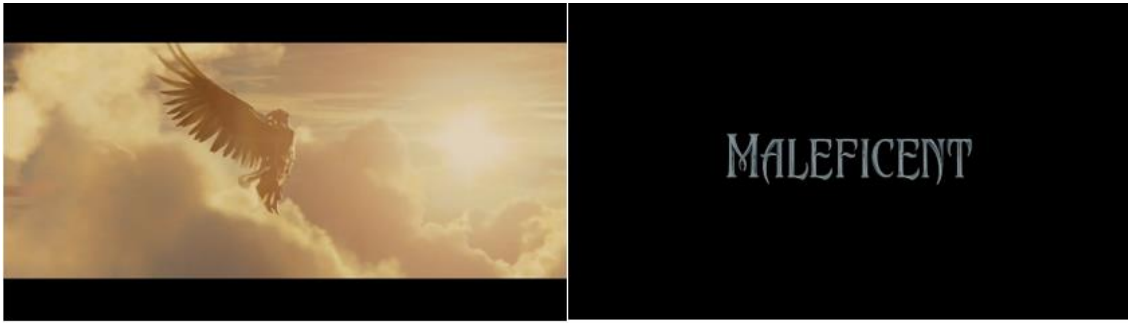


Maléfica corona a Aurora como reina de ambos reinos.

El plano general hace un *travelling out* y nos lleva hasta Maléfica y su esbirro, que observan la escena desde lo alto y a lo lejos. La voz en *off* dice que su reino no lo unificó ni un héroe ni un villano, sino alguien que era ambas cosas, y su nombre era Maléfica. Ella alza el vuelo, dejando atrás las celebraciones. Solo la sigue su esbirro. Sobrevuelan las nubes hasta que un fundido en negro permite que unas letras aparezcan, en concreto, un nombre: Maléfica.



Su fiel esbirro y su ahijada son las dos personas que Maléfica mantiene cerca.



Maléfica ha recuperado sus alas, pero la oscuridad ha encontrado un lugar en ella.

Al poner en relación la primera y la última escena, nos percatamos de que se tratan de dos momentos de calma. La primera, a modo de prólogo, muestra a una niña inocente y risueña. La última escena, que funciona como epílogo de la historia, nos muestra a Maléfica tras su paso por la oscuridad.



De dulce a inocente a severa y distante.

En la primera se nos presenta a Maléfica, engrandecida por la cámara y por la propia narradora, cuya identidad no acabamos de tener muy clara. Esa niña hada es de las más fuertes del reino de Las Ciénagas y guardiana de sus fronteras, cariñosa y atenta con los suyos. Conoce a un humano que se ha colado en el territorio y que será su primer amor. Esos son los primeros pasos de una historia de amor, pero unos pasos proféticos sobre cómo acaba su historia. Se dan la mano para despedirse en la frontera. Quizá sea el amor lo que junte a los dos reinos y ellos dos sean los héroes que lo consigan. Pero de ese toque inocente Maléfica sale herida. El primer contacto ya ha hecho daño, lo que sigue no va a ser mucho mejor para ella. Por culpa de ese joven, que la mutilará para robarle las alas y conseguir el favor del rey de los mortales, Maléfica empezará una cruzada contra él, arrastrando al resto de Las Ciénagas con ella. El dolor y la rabia por su traición serán su origen de villana.



El primer toque la quema.

La escena final es una vuelta a la calma que rescata esa voz que nos ha empezado a contar la historia. Se desvela la narradora, que no es otra que la ahora reina Aurora, hija del examado de Maléfica y ahijada de esta. El peso que tiene esta revelación es vital para la confianza del espectador. Aurora es la princesa del relato, la víctima en la historia original. Es ella la que nos confirma que los buenos no son tan buenos, y que los malos tampoco lo son tanto. De hecho, nos recuerda la profecía del principio de la película, que decía que esos dos reinos enemistados solo podría unirlos o un héroe o un villano. Aurora nos dice que la unión de los dos reinos fue a causa de una persona que era heroína y villana a la vez, y nos desvela su nombre: Maléfica. No se menciona el término antiheroína, pero no hace falta.

57

Mientras Aurora nos narra el final, Maléfica ha estado observando las celebraciones de la coronación a cierta distancia, junto a su esbirro, apartada de sus antiguos amigos, pero cerca de Aurora. La vemos alzar el vuelo con sus alas recuperadas y la vemos volar sobre las nubes, hacia al sol. Sabemos que no se quemará como Ícaro, porque el odio y la rabia ya la han quemado y ha sobrevivido.

Aquí la bruja se desvela como víctima y como verdugo, como heroína y villana a la vez. Maléfica se convierte en una bruja tras una traición brutal y humillante que la mutila no solo físicamente, sino que la convierte en alguien consumido por el dolor. Por tanto, el de bruja es un rol que asume y piensa; que sufre, pero ejecuta. Y, aunque Aurora dice que ahora su corazón vuelve a resplandecer, su oscuridad la ha marcado; está presente en sus gestos bruscos hacia las hadas madrinas, en su seriedad y sonrisas medidas, en sus ropajes negros. Nunca volverá a ser esa niña que el relato nos presenta al principio. Ha abrazado la oscuridad y no solo ha sobrevivido, sino que ha vivido.



La oscuridad sigue en ella, aunque ya no la consume; su bondad también, pero ya no es su escudo.

5. CONCLUSIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Después de revisar la bibliografía sobre la heroína, la antiheroína y la villana, y tras analizar una muestra de películas donde se sitúa a la bruja como protagonista, presentamos las siguientes conclusiones:

A) El género es determinante en el estudio de la antiheroína.

Las investigaciones sobre la heroína y la antiheroína están influenciadas por los estudios del héroe y del antihéroe, pero en ambas figuras femeninas debe considerarse el factor género, porque la percepción y la simpatía que generan en la audiencia cambia sobremanera. Los estudios que las abordan deben tenerlo en cuenta.

B) El origen de las heroínas: también en duda.

En el repaso de la literatura académica se hace referencia a cómo, en algunas heroínas, su trasgresión las acerca a la figura de la *femme fatale*, llegando incluso a ser castigadas por ello. Nos preguntamos si las heroínas posmodernas beben también de la villanía femenina o si las que lo hacen son realmente heroínas o se acercan más bien a términos antiheroicos.

C) El viaje heroico femenino, indicado para la exploración de la humanidad de los personajes.

El estudio del antihéroe también nos ha señalado que comparte un viaje muy similar al de la heroína posmoderna, hecho que indica que el antihéroe podría hallarse inmerso en un viaje heroico femenino como el descrito por Schmidt (2001). Asimismo, el viaje del antihéroe propuesto por Neimneh (2013) debería analizarse para constatar su posible aplicación a la antiheroína o, en su defecto, trazar un viaje de la antiheroína que ayude a investigar y crear esta figura. Es plausible que el viaje heroico femenino sea un arco que permita explorar muchas más aristas de los personajes que un viaje heroico masculino. Quizá sea clave para la exploración de la humanidad y complejidad de nuevos personajes, como el de la antiheroína.

D) La antiheroína no es un “antihéroe mujer”.

Tras la revisión bibliográfica defendemos que la antiheroína debe investigarse como una figura autónoma del antihéroe, a la que atraviesan otras problemáticas, otras influencias y cuya evolución y origen no proceden del heroísmo.

E) Necesaria actualización de los estudios que abordan la villanía posmoderna.

El estado de la cuestión es escaso y está desactualizado. La bibliografía tiende a hacer referencia a la villanía más clásica del cine, por lo que un acercamiento a personajes posmodernos ampliaría las posibilidades de investigación de las heroínas y de las antiheroínas.

En cuanto al análisis efectuado, concluimos que:

A) La humanización de la villana crea antiheroínas.

Se hace patente que el proceso de “desvillanización” (Torres Begines, 2015) humaniza a la villana y la acerca como antiheroína al espectador en los tres casos analizados. Constatamos que cumplen con las cuatro características de la antiheroína: protagonismo, rasgos antiheroicos, caracterización en respuesta al mundo que la rodea y empatía con el espectador. En cuanto a este último aspecto, las protagonistas estudiadas generan empatía en varios grados, especialmente a través de su sufrimiento, como Thomasin y Maléfica, pero también por su magnetismo y personalidad, como en el caso de Elaine y Maléfica. Entre ellas destaca un aspecto también común con el de los antihéroes y su viaje antiheroico: el de la supervivencia versus el sacrificio. Ninguna de las tres son mujeres que vayan a sacrificarse por los demás, antes sacrificarían a alguien más que a sí mismas, y hacen todo lo que pueden para salvarse. Dos de ellas también hacen lo que sea necesario para vengarse, en concreto, de hombres que las han herido. Son mujeres con matices y sufrientes a varios niveles a las que comprendemos y con quienes empatizamos.

B) La antiheroína bruja ofrece bastante riqueza de caracterización.

Aunque hemos tomado a la bruja como un tipo de antiheroína, en los tres casos analizados el grado de antiheroísmo es dispar. Thomasin (*La bruja*) se sitúa como la más inocente de las tres protagonistas. Su actitud es obediente frente a sus padres, amorosa con sus hermanos, pero destila crueldad cuando acusa a sus hermanos pequeños para salvarse de la condena del padre y no duda en matar a su madre cuando la ataca. Elaine (*The Love Witch*) es perversa y está perturbada, pero tiene una gran confianza en sí misma y es una mujer independiente. Su experiencia con las relaciones es similar a las comedias románticas; su discurso resuena, porque es común encontrarnos con historias parecidas a la suya. *Maléfica* es cruel, despiadada y arisca en el trato durante su etapa más descarnada, aunque es cercana con su esbirro e incluso maternal con su ahijada. Como vemos, sus características y aristas varían en gran medida.

C) La función del hombre en el “origen de antiheroína” de la bruja.

Resulta relevante la función que tienen los hombres del relato en la configuración de la antiheroína bruja. Tanto Elaine como *Maléfica* responden como lo hacen por hombres; Thomasin se ve apartada y convertida en bruja como consecuencia de las decisiones que toma su padre.

En este sentido, son personajes reactivos: su maldad y perversidad responden a un evento pasado, fomentado por un hombre cercano a ellas, que marca para siempre sus vidas. Podríamos denominarlo como un origen de antiheroína. En el caso de la tipología bruja, este evento pasado motiva su conversión en bruja, un rasgo que hereda de la bruja como villana, pero que la humaniza y que explica su maldad y perversidad. En ellas, ese despertar es una reacción de supervivencia, como en el caso de Thomasin, o de venganza, como en el caso de *Maléfica* y Elaine. Por tanto, nos preguntamos si esta motivación dada por un hombre se repite en otros géneros o si podría configurarse una antiheroína al margen de su relación sentimental o parental. Creemos que son posibles otros orígenes antiheroicos que no sacrifiquen la exploración de la feminidad y de los efectos del patriarcado dominante.

D) El antiheroísmo permite la supervivencia de la bruja protagonista.

Asimismo, destacamos que, a diferencia del castigo que sufre la bruja villana, en estos casos sus finales no son completamente trágicos. Thomasin es la única de su familia en sobrevivir, aunque vende su alma al diablo y se convierte en una de las brujas que habitan el bosque. Maléfica se redime al salvar a su ahijada, aunque para ello ha abocado a Las Ciénagas a una guerra y ha tenido que asesinar al rey, padre de su ahijada. Elaine ha acabado perturbada tras su relación con un hombre, pero está dispuesta a conseguir un final feliz, aunque sus amantes acaben muertos en el proceso. En estos casos no es el relato quien las alecciona, aplicando la ejecución moralizadora de las *femme fatale* o las brujas villanas. Las antiheroínas sobreviven. Podemos ser nosotros quienes las juzguemos, pero ya es demasiado tarde, porque las conocemos y las entendemos.

Recordamos que la hipótesis de esta investigación era que la antiheroína tiene su génesis en la humanización de la villana, a diferencia de la figura del antihéroe, que nace de la perversión del héroe. Esto podía advertirse en la figura de la bruja. El análisis en funciones protagonistas nos indica que en su génesis existe una correlación entre la villanía y el antiheroísmo, por lo que la hipótesis queda confirmada en el caso de la bruja protagonista.

Finalmente, como futuras líneas de investigación se sugiere:

- Investigar un viaje de la antiheroína como el planteado para el antihéroe por Neimneh (2013) y elaborar una tipología de antiheroínas que ayude a comprender esta figura y explorar nuevas creaciones de este tipo de personajes.
- Ampliar el estudio de las antiheroínas en otros géneros para probar si la hipótesis confirmada en la presente investigación sigue sosteniéndose.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of Literary Terms*. Fort Worth: Harcourt B. College Publishers.

Bachelard, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza.

Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida*. Argentina: Fondo de cultura económica.

Bernárdez Rodal, A. (2012). Modelos de mujeres fálicas del postfeminismo mediático: Una aproximación a *Millenium*, *Avatar* y *Los juegos del hambre*. *Anàlisi*, 47, 95-96. Recuperado de: https://analisi.cat/article/view/n47-bernardez/pdf_8.

Biswas, A. (2004). La tercera ola feminista: Cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuenta. *Casa del Tiempo*, 6 (68), 65-70.

Blánquez Chaves, E. (2003). Las «nuevas» heroínas del cine de acción: Lara Croft y Los Ángeles de Charlie. En Gámez Fuentes, M.J., y Rivas Machota, A.M. *Configuraciones del género en tiempos de cambio*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume.

Bou, N. (2006). *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine*. Barcelona: Icaria Editorial.

Brost, M. (2020). *The Anti-Heroine on Contemporary Television: Transgressive Women*. Londres: Rowman & Littlefield.

Bruun Vaage, M. (2016). *The Antihero in American Television*. Nueva York: Routledge.

Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de cultura económica.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1995). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Covington, C. (2017). In search of the heroine. En L. Gardner y F. Gray, *Feminist Views from Somewhere: Post-Jungian Themes in Feminist Theory* (1ª ed.). Nueva York: Routledge.

Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. Oxford: Routledge.

Cuddon, J. A. (1998). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books.

Davis, R. (2004). *Escribir guiones: desarrollo de personajes*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Dos, M. (2009). Brujas del celuloide. Una selección. En *De brujas a sirenas & figuras del mal. Dossiers Feministes*, 13, 135-146.

Germaine Buckley, C. (2019). Witches, 'bitches' or feminist trailblazers? The Witch in Folk Horror Cinema. *Gothic Feminisms*, 4, 22-42. Recuperado de: <http://www.revenantjournal.com/contents/witches-bitches-or-feminist-trailblazers-the-witch-in-folk-horror-cinema-chloe-germaine-buckley/#sthash.xQhvZFDY.dpbs>

64

Gilmore, S. (2001). Looking Back, Thinking Ahead: Third Wave Feminism in the United States. *Journal of Women's History*, 12, 215-221.

González Escribano, J.L. (1981-82). Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la Literatura. *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, 31-32, 367-408. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/143985.pdf>.

González Narvarte, J., y Villar, M. (2019). ¿Qué es la "mirada masculina"? *Revista Encuadra*. Recuperado de: <https://revistaencuadra.com.ar/2019/09/05/que-es-la-mirada-masculina/>.

Grady, C. (2018). In 2018, TV increasingly asked how to be good. Vox. Recuperado de: <https://www.vox.com/culture/2018/12/28/18156266/2018-tv-good-place-crazy-ex-girlfriend-queer-eye>.

Guarinos, V. (2008). Mujer y cine. En F. Loscertales Abril y T. Núñez Domínguez, *Los medios de comunicación con mirada de género* (1ª ed., pp. 103-120). Instituto Andaluz de la Mujer, Junta de Andalucía. Recuperado el 21 de diciembre de 2020, en <http://hdl.handle.net/11441/26775>.

Gubern, R. y Prat, J. (1979). *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets.

Harper Collins. (2021). Vamp. *Collins Unabridged English Dictionary*. Recuperado de: <https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/vamp>.

Haskell, M. (1976). *From reverence to rape. The treatment of women in the movies*. Bath: The Pitman Press.

Hensley-King, R. (2017). The new Hollywood cinema antihero: the findings of a macro study towards a nuanced definition of complex heroes. En S. De Ridder y F. Dhaenens, *Working Papers Film & TV Studies* (pp. 1-55). Recuperado de: <https://www.ugent.be/ps/communicatiewetenschappen/cims/en/publications/working-papers/the-new-hollywood-cinema-antihero.pdf>.

65

Hutton, R. (2017). *The Witch: A History of Fear from Ancient Times to the Present*. London: Yale University Press.

Jiménez Gascón, Z. (2010). La construcción del villano como personaje cinematográfico. *FRAME*, (6), 285-311. Recuperado de: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame6/estudios/1.14.pdf>.

Jonason, P. K., Webster, G. D., Schmitt, D. P., Li, N.P., y Crysel, L. (2012). The Antihero in Popular Culture: A Life History Theory of the Dark Triad. *Review of General Psychology*, 16 (2), 192-199. Recuperado de: https://ink.library.smu.edu.sg/sooss_research/1152.

Juerguen, M. (2014). Why Critics Can't Handle the Female Anti-Hero. *Mic*. Recuperado de: <https://www.mic.com/articles/79047/why-critics-can-t-handle-the-female-anti-hero>.

Kadiroğlu, M. (2012). A genealogy of Antihero. *Ankara University Journal of Languages and History-Geography DTCF Journal*, 52 (2). 1-18. Recuperado de: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1748/18584.pdf>.

Kristeva, Julia (1982) *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

López Rodríguez, F. (2016). Una aproximación a la figura de la bruja en el cine español contemporáneo. En V. Guarinos, *Apuntes de cine: homenaje a Rafael Utrera* (1ª ed., pp. 103-112). Madrid: Delta.

Lotz, A.D. (2006). *Redesigning Women: Television after the Network Era*. Urbana: University of Illinois Press.

Lynn Schmidt, V. (2012). *45 Master Characters: Mythic models for creating original characters. Revised Edition: Mythic*. Cincinnati: Writer's Digest Books.

Martin, B. (2013). *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From the Sopranos and the Wire to Mad Men and Breaking Bad*. Nueva York: Penguin Press.

Martín, S. (2002). *Monstruos al final del milenio*. España: Alberto Santos Editor.

Marzal Felici, J. y Gómez Tarín, F. J. (Febrero, 2007). Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo. En Marzal Felici, J. (Presidencia), *Diseño de una base de datos sobre patrimonio cinematográfico en soporte hipertexto. Catalogación de recursos expresivos y narrativos en el discurso fílmico*. Conferencia llevada a cabo en Universidad Jaume I, Castellón. Recuperado de: <https://bit.ly/3b1FmeN>.

Miller, M., 2018. From Circe to Clinton: why powerful women are cast as witches. *The Guardian*, [online] Recuperado de: <https://www.theguardian.com/books/2018/apr/07/cursed-from-circe-to-clinton-why-women-are-cast-as-witches>. [Consultado 25 enero 2021].

Moore, B. (2010). *Tarot for Beginners: A Practical Guide to Reading the Cards*. Minnesota: Llewellyn Publications.

Morales Estévez, R. (2017). *La bruja fílmica. Conversaciones entre cine e historia* (Tesis). Universidad Autónoma de Madrid.

Morillo, M. (2016). *Heroínas y antiheroínas de la ficción televisiva estadounidense actual. Un análisis desde la perspectiva de género al fenómeno post Buffy*. (Trabajo de Final de Grado). Universidad de Sevilla, Sevilla. Recuperado de: <https://idus.us.es/handle/11441/43630>.

Morrell, J. P. (2008). *Bullies, Bastards and Bitches. How To Write The Bad Guys Of Fiction*. Cincinnati: Writer's Digest Books.

Mulvey, L. (1974). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En Braudy, L. y Cohen, M. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP.

Murdock, M. (1990). *Ser mujer: un viaje heroico*. Madrid: Gaia Ediciones.

Neimneh, S. (2013). The Anti-Hero in Modernist Fiction: From Irony to Cultural Renewal. *Mosaic*, 46 (4), 75-90. Recuperado de: <https://eis.hu.edu.jp/deanshipfiles/pub108904913.pdf>.

O'Keefe, K. (2014). TV's Renaissance for Strong Women Is Happening in a Surprising Place. *The Atlantic*. Recuperado de: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/10/how-to-get-away-with-murder-and-the-rise-of-the-new-network-tv-heroine/381021/>.

Online Etymology Dictionary. (2021). Heroine. *Etymonline*. Recuperado de: <https://www.etymonline.com/word/heroine>.

Pedraza, P. (2001). La vieja desnuda. Brujería y abyección. *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane*, I, 5-18. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/13/13_011.pdf.

Pedraza, P. (2014). *Brujas, sapos y aquelarres*. Madrid: Valdemar.

Pérez Méndez, I. M. (2018). La mística de la fatalidad: brujas, estrellas y demás malvadas, Construcción y desarrollo del mito de la femme fatale en el cine. En Sainz de Baranda, C. y Blanco-Ruiz, *Investigación joven con perspectiva de género III*. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10016/27831>.

Propp, V. (1977). *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Quinn, E. (2006). *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. New York: Infobase Publishing.

Raya Bravo, I. (2019). *El viaje de la heroína: 10 iconos femeninos épicos del cine y la televisión*. Sevilla: Readuck Divulgación.

Real Academia Española. (2021). Anti-. *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/anti-#2oVh7hq>.

Russo, M. (2019). Devolver la mirada: el personaje de Vera en *La piel que habito* de Pedro Almodóvar. *Revista Comunicación y género*, 2 (2), 161-182. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/CGEN/article/view/66508/4564456552579>.

Sánchez Morillas, M.C. (2013). Crisis del personaje. La bruja en la era tecnológica. *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura*, (17), 56-66. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/11162/97165>

Scovell, A. (2017). *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange*. Leighton Buzzard: Auteur.

Seger, L. (2000). *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Shafer, D.M. y Raney, A.A. (2012). Exploring How We Enjoy Antihero Narratives. *Journal of Communication*, 62 (6), 1028-1046. Recuperado de: <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2012.01682.x>.

Soloway, J. (2016). *The female gaze*. Master class (TIFF Industry Conference). Disponible en: <https://www.tiff.net/the-review/jill-soloway-conjures-the-goddess/>.

Tally, M. (2016). *The Rise of the Anti-Heroine in TV's Third Golden Age*. Reino Unido: Cambridge Scholars Publishing.

Torres Begines, C. (2015). *Soy mala porque el mundo me ha hecho así: la evolución de las malvadas brujas – madrastras de Blancanieves y La Bella Durmiente*. *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, (5), 41-51. Recuperado de: https://webs.ucm.es/info/especulo/LIJ_Formacion_lectora_educacion_estetica_Especulo_55_UCM_2015.pdf.

Vargas-Iglesias, J.J. (2014). *Los héroes están muertos*. Palma de Mallorca: Editorial Dolmen.

Vernant, J.P. (2001). *El individuo, la muerte y el amor en la Grecia Antigua*. Barcelona: Paidós.

Walker, B. (1983). *Witches. The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. San Francisco: Harper One.

Wilson, G. (2017). Television antiheroines: women behaving badly in crime and prison drama. *Critical Studies in Media Communication*, 34 (5), 509-510. <https://doi.org/10.1080/15295036.2017.1367099>.

Ziolkowski, T. (2004). *Hesitant heroes: private inhibition, cultural crisis*. Estados Unidos: Cornell University Press.

7. FILMOGRAFÍA

- ¡Arde, bruja, arde!* (*Burn, Witch, Burn!*, Sidney Hayers, 1962).
- Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979).
- Avatar* (James Cameron, 2009).
- Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008-2013).
- Brujería* (*Witchcraft*, Don Sharp, 1964).
- Buffy, cazavampiros* (*Buffy, the vampire Slayer*, Joss Whedon, 1997-2003).
- Carrie* (Brian De Palma, 1976).
- Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, David Lynch, 1990).
- Dexter* (James Manos Jr., 2006-2013).
- Dies Irae* (*Vredens dag*, Carl Theodor Dreyer, 1943).
- El cuarto hombre* (*De Vierde Man*, Paul Verhoeven, 1983).
- El diario de Bridget Jones* (*Bridget Jones's Diary*, Sharon Maguire, 2001).
- El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Víctor Fleming, 1939).
- El padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola 1972).
- Excalibur* (John Boorman, 1981).
- Fort Apache* (John Ford, 1948).
- Inferno* (Dario Argento, 1980).
- Jessica Jones* (Melissa Rosenberg, 2015-2019).
- La bruja* (*The Witch: A New England Folktale*, Robert Eggers, 2015).
- La brujería a través de los tiempos* (*Witchcraft Through the Ages*, Benjamín Christensen, 1922).
- La heredera*, (*The Heiress*, William Wyler, 1949).
- La madre del mal* (*La terza madre*, Dario Argento, 2007).
- La máscara del demonio* (*La maschera del demonio*, Mario Bava, 1960).

La séptima víctima (*The Seventh Victim*, Mark Robson, 1943).

Las dos caras de Julia (*A Stranger on Our House*, Wes Craven, 1978).

Los cien (*The 100*, Jason Rothenberg, 2014-2020).

Los hombres que no amaban a las mujeres (*Män som hatar kvinnor*, Niels Arden Oplev, 2009).

Los Juegos del Hambre (*The Hunger Games*, Gary Ross, 2012).

Los Soprano (*The Sopranos*, David Chase, 1999-2007).

Maléfica (*Maleficent*, Robert Stromberg, 2014).

Marnie, la ladrona (*Marnie*, Alfred Hitchcock, 1964).

Me casé con una bruja, (*I Married a Witch*, René Clair, 1942).

Mulan (Tony Bancroft y Barry Cook, 1998).

Orange is the new black (Jenji Kohan, 2013-2019).

Peaky Blinders (Steven Knight, 2013).

Posesión infernal (*The Evil Dead*, Sam Raimi, 1981).

Psicosis (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960).

Seizure (Oliver Stone, 1974).

Sexo en Nueva York (*Sex and the City*, Darren Star, 1998-2004).

Suspiria (Dario Argento, 1977).

Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976).

Terroríficamente muertos (*Evil Dead II*, Sam Raimi, 1987).

The Love Witch (Anna Biller, 2016).

The Witch (Georges Méliès, 1906).

The Witch's Revenge (Georges Méliès, 1903).

Viy (*Buŭ*, Konstantin Ershov y Georgi Kropatchev, 1967).

Xena (*Xena: Warrior Princess*, Robert Tapert y John Schulian, 1995-2001).

8. ANEXOS: TRADUCCIONES REQUERIDAS

1. INTRODUCTION: EXTRICATING THE ANTIHEROINE FROM THE SHADOWS

1.1. JUSTIFICATION OF THE TOPIC

The hero is present in all cultures. But, since the end of the 20th century, the hero has been detached from his virtues. He is now in a perverse world where he has had no choice but to engulf part of that perversion. That is the case of Thomas Shelby in *Peaky Blinders* (Steven Knight, 2013) or Walter White in *Breaking Bad* (Bryce Gilligan, 2008-2013). The antihero has become the new protagonist, who claims what was once the place of the hero.

The antihero is related to the hero, though he is the dark brother, the evil twin. For this reason, they share birth and evolution. He is the consequence of pessimistic heroism, as stated by Vargas-Iglesias (2014), and has been widely studied in essays and academic articles. He has studies from a cultural perspective and a historical context (Martin, 2013), research on why the audience enjoys these imperfect characters (Shafer and Raney, 2012), and essays that explore the psychological morality of the fiction through these characters (Bruun Vaage, 2016). We also find individual and exhaustive analyses of the most prominent antiheroes.

Antiheroism can take many forms. Neimneh (2013) proposes a typology of antiheroes that includes the everyman, the vigilante, the criminal, the dark hero, the bad boy, the reluctant hero, the loser, the outcast, the eccentric, the disgraced hero, the weirdo and the rebel. In the guides to character creation, they are catalogued in various ways, although they refer to a male character.

However, when we talk about female protagonists, cultural references are scarce, both heroines and antiheroines. Studies and research on the latter are also limited, although we can rescue some notable cases. We find research that focuses on the emergence of the antiheroine on American television from a historical perspective and that of the television industry (Tally, 2016), but also essays on how various protagonists are labelled as antiheroines (Brost, 2020) or the behaviour (sometimes phallic) that characterizes them (Morillo, 2016). In addition, we also find essays about criminal protagonists in genres such as prison drama (Wilson, 2017).

Due to the lack of research on the antiheroine, when we try to analyse her, we find the necessity of talking about them, the heroes and the antiheroes, and only then talking about the antiheroine. For this reason, the evolution of the antihero is associated by default with that of the antiheroine. She is condemned to follow in the footsteps of her male counterpart, the antihero, condemning her to be the shadow of the shadow.

In the absence of antiheroines' typology, and considering that the researches cited above leave out the protagonists of fantasy and horror fiction, we will focus this research on the witch protagonist.

1.2. HYPOTHESIS AND OBJECTIVES

The antiheroine has her genesis in the humanization of the villainess, unlike the antihero, which is born from the perversion of the hero. We notice this in the figure of the witch.

To test the hypothesis, we establish the following objectives:

- To analyse the figure of the antiheroine in fiction through the character of the witch, since she has not been explored as a potential antiheroine, though in some fictions she is the protagonist.
- To verify if there is a correlation between villainy and antiheroism in the figure of the antiheroine, specifically in the witch when she is the main character.

2. THEORETICAL FRAMEWORK

2.1. THE ORIGIN OF ANTIHEROES

The term antihero is difficult, ambiguous and contradictory, but evokes many possible interpretations. It appears for the first time in 1714 in the novel *The Lover*, by Sir Richard Steele, where he denominates antiheroes those men of his time who have lost classical values. In literary terms, the first figure we can identify as an antiheroic protagonist is found in *Notes from Underground*, by

Dostoevsky, written in 1864 (Kadiroğlu, 2012: 2). Although, as a character, he has coexisted with the hero since his origins.

In the 70s this term bursts into the English dictionaries. The First and Second World Wars have had a remarkable impact on all aspects of human life. Culturally, this crisis provoked a loss of values and a loss of the representatives who embodied them. The birth of a new era demanded new protagonists: antiheroes.

Morphologically, we could understand that the antihero is the opposite of a hero, as the prefix “anti-” means “opposite” or “with opposite properties” (“anti”, 2020). But, in narrative terms, “the opposite” or “the other” would be an antagonist or a villain. Instead, the term antihero contemplates a character who can play the main role. The prefix “anti-” also denies heroic values, thus the definition points to the villains again, but González Escribano (1981-82) qualifies the term in this way:

“He who does not subscribe to the values associated with the hero, but others, which do not have to be “negative”, but can simply be “different”, although just as “positive”, or, at least, equally positive from other points of view ”(376).

74

It has been said that antiheroes are “mean, obnoxious, ineffective, passive and dishonest” characters (Abrams, 1999: 11); that the antihero is “cowardly, weak and inept or simply unfortunate” (Quinn, 2006: 28-29) and even that they are often “clumsy, stupid, buffoonery” (Cuddon, 1998: 43).

Approaching guides to character creation such as Morrell's (2008), antiheroes must meet four essential characteristics: to obtain the viewer's sympathy, to possess identifiable imperfections, to be consistent with the events of the story (in terms of actions and world in which he lives) and to have a leading role in the story.

Two of these characteristics have already been mentioned: the antihero is a protagonist and has imperfections that anchor him to the most mundane of scenarios. The other two are revealing of the moment in which they are created and how they are characterized.

On the one hand, gaining the viewer's sympathy demands removing all traces of heroism. We admire heroes because their feats elevate and inspire us, each generation and each age in a particular way. They are the excellence of the

human race and in them are projected "the collective fears and dreams of humanity" (Ziolkowski, 2004: 146). However, an antihero does not look for inspiration, but sympathy. From his point of view, we can understand the world he lives in and the decisions he makes as part of it.

On the other hand, the antihero is a consequence of his circumstances. Ziolkowski (2004) portrays him as a faltering hero in a situation where values collide and beliefs are on the wane, promulgated by an eternally changing context, a "liquid society", as described by Bauman (2000). In this context of prevailing individualism, there remains a man who doubts opposing value systems. This situation makes him incapable of doing heroic acts like those of his predecessors (2004: 5), so the definition of each antihero depends on the context in which he appears and describes him.

The configuration of this character has been influenced by the third wave of feminism, which began in the 1960s and continues to the present day. This wave is much more aware of the differences and particularities of each person, especially women (Gilmore, 1997) and it differs from the second one in that "women have realized that they are different, that each one faces unique challenges throughout their lives and that also their physical traits, religion, culture and socioeconomic class make them live and define feminism in different ways" (Biswas, 2004). This diversification of representations has begun to occupy space in culture and has influenced both men and women.

The antihero begins to emerge especially after the Second World War as a result of the effects of the war on the collective subjectivity. And, although we have a background in literature, it is in the New Hollywood, full of defiance and violence, where antiheroes emerge as protagonists. *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) and *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972) are representative of the rise of this character to the leading role. At the same time, women began to occupy the role of protagonist heroines in their fictions.

However, it is with *The Sopranos* (David Chase, 1999-2006) that critics consider inaugurated the era of antiheroes (Grady, 2018). They emerge in this context as a much more complex protagonist, in its particular exploration of new masculinities, influenced, as the heroine, by the third wave of feminism.

2.2. THE FEMALE TRIAD: THE HEROIC, THE HUMAN AND THE EVIL

2.2.1. POST-MODERN HEROINES: WHEN THE DAMSEL SAVES HERSELF

When we talk about heroines there are hardly any descriptions of what she is or what characterizes her. Campbell (1959: 26) includes her in the definition of her heroes: "The hero is the man or woman who has been able to fight and triumph over their historical, personal and local limitations and has reached the general, valid and normal human forms". But, shortly after, he clarifies "in the language of mythology, [the woman] represents the totality of what can be known. The hero is the one who gets to know it" (1959: 110). He places the woman as an obstacle, a guide and even as a reward in the different stages of the hero's journey.

According to Covington (2017), the concept of "heroine" appears for the first time in the work *The Clouds*, by Aristophanes, circa 423 BC, but the term is used ironically. Etymologically, it begins meaning "demigoddess" circa 1650, although later it is clarified that the term refers to a "female hero". Around 1660 a new meaning is included that refers to a heroic woman who is distinguished by her courage and noble achievements. In 1715 it is considered as a term to designate the main female character ("Heroine", 2021). Therefore, the term derives from the hero in terms of its divine origins (demigoddess), but suffers a delay in starring in a leading role. She is defined by her actions, but she is not an actant, nor is it her voice that tells us her story until much later.

The heroine is recognized for her feats, which give her the role of a demigoddess or saint. Sometimes they even end up being symbols of a state or nation, like Boudica or Joan of Arc. They stand out for their sacrifice, a trait they share with their male equivalent, but also for being the potential partners of another hero, whom they usually wait for him to return from carrying out his adventures, like Penelope in the *Odyssey* (Covington, 2017).

As for the heroic journeys of heroes and heroines, they are highly nuanced by the socialization men receive compared to women. A boy is educated so that ends up separating from his mother, marking his individualization and his separation from the feminine. When a woman embarks on a heroic journey, she also separates from the feminine, but she carries out another process that involves learning from the masculine, internalizing it, and recovering the feminine

towards the end of their journey, as Murdock points out in her particular journey of the heroine (1990).

This identification with the masculine is seen very clearly in *Mulan* (Tony Bancroft and Barry Cook, 1998) when she cuts her hair to take her father's place in the war against the Huns. She only reconciles with her feminine part when she returns home after the war and wears feminine clothes and lets her hair down again.

Covington indicates: "Hero and heroine counterbalance one another and form a typically reactive psychology process" (2017). This process in the hero is carried out through action (a process of splitting, separation from the mother) and in that of the heroine through a period of pause (a process of reintegration, of accepting the feminine) that Murdock calls "initiation and descent to the goddess" (1990). In *The Heiress* (William Wyler, 1949) the protagonist, after a love disappointment with the man who is after her inheritance, focuses on weaving while preparing her revenge.

Schmidt (2001) indicates that the heroine is not supported on the heroic journey. When she leaves the roles that are seen as acceptable for her, she finds a social force that tries to stop her, either attacking her self-esteem or trying to convince her that she cannot do it. We see it in *Jezebel* (William Wyler, 1938), when the protagonist wants to show her authority to her future husband by wearing riding clothes or by rushing over a tray of rum. When she does so, an aunt tells her, disapprovingly, that *The rum is only for gentlemen*, thus verbalizing the rejection that she professes towards this attempt to transgress social norms (Bou, 2006: 53).

The heroines overcome an adverse world before even facing other enemies of their journey, by giving up a part of themselves that they later recover. Furthermore, Schmidt (2001) points out, heroes ignore their inner world until the third act of the play. Instead, heroines assume it in the first act in a process of waiting and assuming their limits: "innumerable are the women who, immobile, let the man they love leave, ready to die for any epic undertaking" (Bou, 2006: 84), as in *Fort Apache* (John Ford, 1948). Curiously, this process of transformation of the inner world of women is referred to by Covington (2017) as a stage of "anti-heroic qualities".

This stage is reminiscent of the situation of the antihero concerning his non-heroic qualities and his insertion in a demystified era full of contradictory values. The antihero also goes through a journey, which begins as an introspective journey into himself or into the mundane environment that surrounds him, very similar to the process in which the heroine is immersed on her heroic journey. The initiation of the antihero, however, becomes a lesson of his limitations and weaknesses, and the return can be one of survival in a chaotic world and changing circumstances (Neimneh, 2013: 78-79).

In these terms, there is not much difference between what separates the postmodern heroine from the antihero. The heroine, to carry out not only her feats, but to simply claim to be, must face what the world tells her she should be as a woman, and she realizes that she cannot be that idea. Being an active subject of the action, and not a passive one, is already throwing the first stone towards the “dragon of the old order”, as Campbell (1959) mentions.

Although Schmidt (2001) recognizes the existence of a female and a male journey, they do not have to be linked to the immediate gender of the protagonist in question, although we do find more male characters in a male journey and more female characters in a feminine journey. Therefore, we wonder what a hero would be like embarking on a feminine journey, also attending to the gender expectations that exist for men, whether it would lead him to a discovery of new masculinities and whether the antihero is a protagonist in a feminine journey within a pressing patriarchal world whose values he cannot (and does not want) to bear. Some studies seem to suggest that it is possible:

“The antihero that characterizes the era of New Hollywood cinema is not an inverted hero, but rather a complex hero whose subjective moral compass is used to question hegemonic ideas about what is right” (Hensley- King, 2017: 35).

It is precisely the hegemonic system that has hindered the creation of heroines. In classic cinema, nicknamed “patriarchal”, the role that they had can be divided into two categories: that of silly girls and that of bad girls. Furthermore, many of them were not constructed as actants, but as “stereotyped iconic object” (Guarinos, 2008: 112), although in some cases it was also approached as an enigmatic, mythological and complex figure.

To understand the reason for this construction, Mulvey (1974) analyses, from a psychoanalysis approach, how society shaped the cinema of classic Hollywood by codifying the erotic in the dominant language of the patriarchal order. She asserts that, in a world ordered by sexual imbalance, the pleasure of looking has been divided into active/masculine and passive/feminine. However, with this assumption it is understood that “there are no intermediate categories that separate the masculine from the feminine, simplifying this differentiation under opposite categories” (Raya Bravo, 2019). In other words, without conceiving that there are categories or shared values that could grant the characters greater complexity.

The male gaze is decisive; it projects its fantasies onto the female figure, which it stylizes. Women are looked at and shown, so their appearance is very visual and of great erotic impact, they are “fetishized” (González Narvarte & Villar, 2019). Mulvey quotes Budd Boetticher, a classic film director, who says of the heroine the following: “What counts is what the heroine provokes, or rather what she represents. [...] In herself the woman has not the slightest importance” (Mulvey, 1974: 62). Although we clarify that this theory eludes the perspective of the female viewer, as well as the possibility of a “female gaze” (González Narvarte & Villar, 2019).

It is Soloway (2016) who talks about the possibility of a feminine gaze, articulated in the cinematographic apparatus from three aspects: the “feeling seeing”, which places us in the woman's point of view; “the gaze gazed”, that is, being aware that they are being or can be objectified, and “returning the gaze”, becoming an “active subject of the vision and the plot” (Russo, 2019: 167-167).

In the 1940s, the division between good and bad girls begins to blur, especially around Second World War (Haskell, 1976: 190). The conflict “made it easier for a new type of femininity, those who aspired to have something more than an orderly home, to start a new life” (Bou, 2006: 24).

This trend led in the 80s and 90s to create main female characters with more edges. From the bad ones, which the story mocks and despises, and the stupid ones, which it sublimates and fetishizes, more complex female characters begin to appear. They would star in many fictions as main heroines, such as *Alien* (Ridley Scott, 1979), *Xena: Warrior Princess* (Robert Tapert and John Schulian, 1995-2001), or *Buffy, the vampire Slayer* (Joss Whedon, 1997-2003).

However, they have been loaded with various problems. The “phallic woman” stands out, which especially affects the heroines of action films. This concept analyses the construction of “female heroes” created in many cases by and for the male gaze, which results in badass and dominant women, but with classic beauty and highly eroticized “in a misunderstood equality that gives the female body a male behaviour” (Guarinos, 2008: 114). The seduction of her dangerousness links the phallic heroine “with evil and perverse women, both from literature and from previous cinema” (Bernárdez Rodal, 2012: 108).

Blánquez (2003) is committed to “reconfiguring the new heroines”. She states that “the discourse of the sexual revolution of the 90s urges the appropriation of the bad girl style to be modern”, but it encloses it within the patriarchal order, which is the one who dictates “how to become a lady again or how to return to being the erotic object” (2003: 80). The heroine is allowed to live for a short time outside of the patriarchal configuration of woman, but she has to return to it if she wants to “save herself.” Otherwise, the story punishes her with sentimental loneliness: “Hollywood looks for some formula to abruptly stop this imaginative delusion” (Bou, 2006: 62).

Slowly, the heroine begins to be able to inhabit fiction in another way. Bernárdez Rodal (2012) analyses three heroines whom she considers daughters of post-feminism and who distance themselves from this phallic woman. She talks about the protagonists of *Men who did not love women* (*Män som hatar kvinnor*, Niels Arden Oplev, 2009), *The Hunger Games* (Gary Ross, 2012) and *Avatar* (James Cameron, 2009). She states that they overcome “the opposition of body versus violence and sexuality” in which the phallic heroines have been immersed. She concludes that they are “complex characters that are far from the stereotype of women who only live based on male desires or the needs of a story told by and for men” (2012: 110).

2.2.2. ANTIHEROINES: A MORTAL AMONG MORTALS

Defining the antiheroine is complicated. They are not as good in the moral, well-meaning, and disinterested sense of the heroines, but they also do not actively seek to do evil as the traditional villains. They have flaws, they do not always seek to help others and sometimes their actions are questionable. Furthermore, they occupy a central place in their narratives. They are not the love interests of

the hero, nor are they femme fatales who break into their lives. And, although antiheroes have been branded as such when they embark on criminal activities, we define them as antiheroines when they transgress the assumptions of femininity, breaking the rules, behaving in a self-destructive way, or being unattractive (either physically nor psychologically) (Brost, 2020: 2-3). They can do criminal acts like many antiheroes already mentioned, as Piper Chapman in *Orange Is the New Black* (Kenji Kohan, 2013-2019), but we can also find antiheroines in the romantic comedy, like *Bridget Jones's Diary* (Sharon Maguire, 2001) or *Sex and the City* (Darren Star, 1998-2004) (Tally, 2016: 2-3).

Although the antiheroes led a new model of masculinity, at least as far as North American fiction is concerned, it is the end of series like *The Sopranos*, *Dexter* (James Manos Jr., 2006-2013) or *Breaking Bad* when antiheroines begin to occupy antiheroic roles also on the TV (Tally, 2016: 5). Among these new fictions, we find antiheroines like Piper Chapman in *Orange is the New Black*, Clarke Griffin in *The 100* (Jason Rothenberg, 2014-2020) or *Jessica Jones* (Melissa Rosenberg, 2015-2019).

According to the critic O'Keefe (2014), the main discrepancy with the previous heroines is that they were, normally, endearing and likeable. Antiheroines do not feel the need to fulfil those expectations placed on them, as does the antihero, although for different reasons. "Modernity affected men and women differently and, to some extent, effected a change in gender roles and expectations" (Neimneh, 2013: 76). However, these changes that modernity has wrought in them have been slow to be appreciated by the audience:

"Female antiheroines are much less common in the media. This may be because society treats the antihero role as male-specific. [...] It seems possible that if female characters violate these roles, the associated movies will not make it to mainstream audiences" (Jonason et al., 2012: 195).

Juerguen (2014) notes that women are socialized to be pleasant, whether they are cool, charming, empathetic, desirable, or other characteristics associated with femininity. When we disconnect them from these traits, which are more imposed than their own, they usually cause the rejection of many, although they also promote sympathy in others: "such characters have also resonated with many others precisely because they reflect real qualities of women".

Morrell (2008) defends the use of friction between what a woman is supposed to be (sweet, feminine, complacent and vulnerable) and what they really are and can be. With the antiheroines, channels and platforms seem to have found a way to do it. “[Antiheroine] broadens dominant norms of femineity, the range of acceptable female priorotiesm and scope of issues with which women are seen to struggle” (Lotz, 2006: 64). On this new creative consciousness, Juerguen (2014) comments: “It is reflective of a desire to see not just «strong female characters», but human female characters, more fully knowable in their rawness and realness”.

As a consequence, the antiheroine has qualities that make her capable of carrying out bad actions for a good reason; these qualities being different from those of the heroine, but not necessarily bad. They are not configured as the exception among women, but as one more among the wide variety of femininity that exists: “She is usually edgy in the sense that her actions and her personality do not obey the conventions of traditional femininity, though she may or may not behave at times in conventionally masculine ways either” (Brost, 2020: 10). Furthermore, eluding depicting stereotypes is not divorced from the fact that they are affected by the same issues, it only changes the way of approaching them: “the range of stories might allow certain depictions (such as motherhood) to take on new meaning” (Lozt, 2006: 20).

Therefore, the unattainable exceptionality posed by postmodern heroines, configured as an aspirational woman model created for the male gaze, gives way to a model that collects aspects from the margins of their roles. These antiheroic protagonists are more in line with what it is to be a woman in the most real, human and crude sense of the word.

2.2.3. VILLAINESS: WHEN SHE BECOMES THE DRAGON

Seger (2000) sustains that the villain is “by definition, the evil character who opposes the protagonist” (122). We are facing a figure that cannot be compared with the two previously described in terms of occupying a leading role in the story. We differentiate here the antagonist from the villain. The former is an opposing force to the protagonist, and the villain certainly is, but not all antagonists are villains *per se*, as villainy has an intrinsic component of evil.

Regarding their characterization, Seger (2000) points out that villainous characters can be created through the exploration of their personality as a victim or as an agent who acts for themselves. In the first case, their badness is justified as a result of a previous negative situation, which justifies the origin of their evilness, so we must pay special attention to the creation of psychology and emotions to find the reason for their bad behaviour (2000: 123). In the case of being a villain who acts as an agent for themselves or an "active villain", she proposes "adding dimension to the character by exploring the complex factors of the unconscious that motivate them" (2000: 124). And she adds a phrase that it is necessary to consider, especially for the research that occupies us: "nobody is bad in the eyes of oneself".

This leads us to a discussion about focus and point of view. Both heroine and antiheroine start from a central point in their stories. They are the ones who play the leading role and from whom the point of view is offered in general terms. However, the villain is "the other", the opposing force that, although it can be built as a complex character with justified motivations, does not have the same role as the protagonist.

According to the functions established by Propp (1977), the villain holds the role of aggressor. The aggressor is the witch, the dragon, the dark lord, the terrible creature. However, and although Propp's analysis focuses on the tales and their morphology, the motivations of the aggressors in the stories are not usually verbalized: "We have enough reasons to think that in a general way the motivations formulated verbally are alien to the story. With a great probability, we can consider motivations as recent formations" (1977: 87). In other words, the motivation of the villains and their verbalization come from the need to make narratives more complex and to blur the duality between black and white to make the stories more interesting.

For Jiménez Gascón (2010), the villain is the engine of the story and who moves the plot forward and makes it work, since, without them, the hero would not have a goal to achieve or would have one, but he would not encounter obstacles in the road. Of course, we qualify this statement by pointing out that not every story has a villain. There may be an antagonist or obstacles that are not reflected in a specific character, such as a catastrophe. In the stories in which we do find villains, she says that there may even be villains, but not heroes,

referring to underworld movies, where “the villain is a villain because of his actions, generally related to the underworld, and not because he is the opponent to a good character. In most cases, these are movies starring villains” (2010: 287).

However, the two terms, protagonist and villain, come into conflict. The villain fulfils an aggressor function according to the functions analysed by Propp (1977) and has an intrinsic component of evil. By placing them at the centre of the story, we give them a voice. By giving them a voice, a good character construction requires motivation, some obstacles along the way (another “villain” or antagonist) and a time on screen that is not indifferent to viewers:

“The dedication of our time to inform ourselves about this character [the protagonist] has two main effects: first, we end up knowing more about them than anyone else in the script, and secondly, whatever the character is, we can't help but start to identify with them” (Davis, 2004: 170).

As Jiménez Gascón indicates: “For the villain, their attitude and activities are normal; the abnormal is what the good guys do. Therefore, the villain cannot feel remorse for their bad actions because they do not understand them as such” (2010: 293). And they do not understand them as such because they are motivated, either by their psychology or their past. Continuing with the example of the underworld, let's think about how a mob boss will cope with his trade. He will share a lot with a businessman: the stress, the frustration that comes with running a business and the danger and anxiety that provoke the betrayals of a subaltern world that works with a different set of rules. Reflecting his point of view is a process that does not change his perspective, but our perception of the character. In other words, placing him at the centre of the story forces us to make the character more complex and, therefore, to humanize him so that the audience empathizes with him.

In this case, we would be talking about an antihero to the extent that he has non-heroic characteristics, occupies a leading role and has despicable identifiable characteristics, but still causes empathy. Many types of villains proposed in Jiménez Gascón's article coincide with those proposed in other manuals with the typology of the antihero, at least when they are protagonists (Neimneh, 2013) (Morrell, 2008). However, to empathize with the bad guy in the

movie it is not necessary to make him the protagonist. Building a complex villain character implies that their motivations are understood the same as those of the protagonist. Their actions, Davis (2004: 173-174) indicates, “must conform to a particular moral code, which may be contrary to the conventional moral code or be something completely different”, as in the case of *Dexter* or *Hannibal* (Bryan Fuller, 2013 -2015).

As Seger (2000) affirmed, one is bad according to the eyes in which one looks at it, but, even if we do not look from their perspective, the public cannot help but feel attracted to them. Martín (2002: 149) talks about the attraction they generate: “They go over the moral norms, social conventions and laws that bind us to daily life and allow us to live, even second-hand, the experiences of a transgression that we never dare to live in real life”.

Therefore, we conclude that placing a villainess in the central role of a story will grant her with the necessary complexity of someone who plays a credible main role in the story and evokes a minimum of empathy from the audience. This change in focus discredits villainy as such and leads it to a role that brings it closer to the antiheroic figure both for its characterization and its role within a story. This would be the case of *Maleficent* (2014), a villain taken from *The Sleeping Beauty* tale, who stars as the protagonist of the film. We suppose, then, that under the wide range of forms that she adopts, it is the antiheroine who could best fit the lights and shadows of the villainess who raises her voice to tell her own story.

2.3. THE WITCH IN THE CINEMA: ALMOST ALWAYS "THE BAD GUY"

The witch is an inherently female and elderly figure. In fact, for Pedraza, witches and old women are synonymous (2001: 7). The witch is a woman “with extraordinary powers, who uses her arts for negative purposes” and “is often characterized by her relationship with the devil, whom she adores, or with whom she has established a pact” (López Rodríguez, 2016: 103).

However, the witch sinks her roots beyond this definition, which draws on the resignification suffered under the influence of the Catholic Church from the 15th century. The Church moulded this monster into the widespread version of the medieval witch we know to this day. But, if we look at much earlier times, those who are outlined as witches were women, usually elderly, with extensive

knowledge in herbs and the preparation of ointments, and who had nothing to do with Catholicism or the relationship with the devil that this religion attributed to them. We find examples in Greco-Roman mythology, long before Catholicism, with Circe, Medea or Hecate (Pedraza, 2014).

The witch has also been linked to young women, as her powers were sometimes attributed to menarche, pregnancy, or menstruation. The truth is that any woman could be considered a "witch" according to the definition of the Catholic Church: "[she] is defined as an abject figure in that she is represented within patriarchal discourses as an implacable enemy of the symbolic order" (Creed, 1993: 76). That is, it is a character designed to carry messages with a moral charge and that has been used to delegitimize female power (Hutton, 2017: 161) (Germaine Buckley, 2019: 24).

The witch is found in practically all the cultures of the world, so it is not surprising that the cinema soon took over from its representation and made use of it from various sources, such as classical mythology, the folklore surrounding witchcraft trials, as well as different literary and cultural influences (Germaine Buckley, 2019: 22). We find it, for example, in children's stories, where it appears as a frightening monster, and its iconic representation is found mainly through the paintings of Rembrandt, Ziarnko, Guazzo, Teniers or Goya (Morales Estévez, 2017: 290). The latter's works have served as an inspiration to physically represent the old witch, who has been used as a scapegoat for any evil (Pedraza, 2001: 7). In addition, her figure is still present in popular culture as a persistent stereotype to designate a powerful woman (Miller, 2018).

In the cinema, the witch has a long life. Appears in attraction movies in silent films by Georges Méliès such as *The Witch's Revenge* (1903) and *The Witch* (1906), where the witch's magical powers are used as an excuse to entertain audiences with special effects.

Later, imported from Denmark, the figure of the witch is approached from the mockumentary with *Witchcraft Through the Ages* (Benjamin Christensen, 1922). Using a demystifying point of view, the director tells a story about the ignorance of mental illnesses and its relationship with accusations of witchcraft (Dos, 2009: 139). Pedraza (2014: 160) points out that "the author compares them with contemporary elderly women in asylums, who, due to their decrepitude and deformations, carry the stigma that in many cases led them to the stake".

In *The Wizard of Oz* (Víctor Fleming, 1939), the witch is transferred from her literary archetype as a figure of terror: "The image of the witch as being entirely evil and hateful, perfectly defined also in her clothing and physical appearance" (Dos, 2009: 140).

In the 40s, the witch began to extend her domain also towards romantic comedy, as a humour topic in films such as *I Married a Witch* (René Clair, 1942). At the same time, she continues her legacy in terror in *The seventh victim* (Mark Robson, 1943) and *Dies Irae* (*Vredens dag*, Carl Theodor Dreyer, 1943), who continue to insist on the witch-old correlation of which Pedraza spoke as an abject figure (2001: 7).

In the 60s, the witch established herself as a regular in terror, as in the film *Black Sunday* (*La maschera del demonio*, Mario Bava, 1960), that belongs to the fantastic cinema of the Italian school (Dos, 2009: 141). In *Burn, Witch, Burn!* (Sidney Hayers, 1962) is the central monster, although there are also many stories centred on the witch hunt or the male leader of covens, rather than on the figure of the witch herself, as happens in *Witchcraft* (Don Sharp, 1964). And not only does it establish herself in Hollywood, but she also does so in the Russian school as well, as reflected in *Viy* (*Buŭ*, Konstantin Ershov and Georgi Kropatchev, 1967), which features a dead old witch, whose passing unleashes a series of forces of evil that the protagonist must face for three nights in a row.

In the 70s, the witch as a villain ensures her presence in terror, as in *Suspiria* (Dario Argento, 1977), where we meet the Tarn Academy, where a murder leads to the discovery of a witch's coven. No explanation is given beyond that they exist to do evil. It is followed by two other films by the same director: *Inferno* (1980) and *The Mother of Tears* (*La terza madre*, 2007). In this decade there are also films such as *Seizure* (Oliver Stone, 1974), *Carrie* (Brian De Palma, 1976) and *A Stranger on Our House* (Wes Craven, 1978). In these cases, the stereotypical image linked to the witch of malice, destruction and a monstrous figure of the symbolic order is reinforced (Creed, 1993).

In the 80s, this image is still recreated, although also from the point of view of humour, as it happens in *The Evil Dead* (Sam Raimi, 1981) and *Evil Dead II* (Sam Raimi, 1987), focused on the mockery of the witch's appearance. In *Excalibur* (John Boorman, 1981), the witch Morgana, from the Arthurian cycle, is also presented as the evil figure. In this case, she is constructed as "a flat

character, consumed by hatred and a desire for revenge who will not hesitate to use her feminine charms to achieve everything she sets out to do" (Dos, 2009: 143-144). *The fourth man* (*De Vierde Man*, Paul Verhoeven, 1983) follows this enigmatic character trail, and inherently evil and sexual.

The 90s would leave us with *Wild at Heart* (David Lynch, 1990), a road movie inspired by the world of Oz, where the witch is represented by "the possessive and deranged mother" of the protagonist. Dos (2009: 145) points out that the film depicts the idea that "postmodernism has on witches", specifically, that of the bad mother or stepmother from children's stories.

The witch is, in most cases, the representation of evil and villain in the story, the aggressor in Propp's terminology (1977). A genre in which they have been widely represented as such is folk horror since the beginning of the genre (Scovell, 2017: 118). In this subgenre, they are portrayed as old, ugly and capable of monstrous acts, a representation that is taken from the medieval witch configured by Catholicism (Creed, 1993: 2), but they have also been represented in other subgenres as young people of great beauty who use their charms to attract naive men, such as the vamp, introduced by filmmakers from Nordic European countries such as Christensen and Dreyer, and whose origin comes from the witches of these filmmakers.

Sometimes the same story rescues the two representations of the witch: both the one that drinks from the medieval witch, with a strong religious component and who for Gubern and Prat (1979) fits within the myth of a rebellious woman; as well as the one that is configured from the vamp and the later femme fatale, allowing them to coexist without any of the representations contradicting each other. This is the case of *The Witch* (2015), a folk horror film where the old, cannibal and murderous witch is rescued, as well as the young witch who attracts men with her charms.

Young or old the end of the story usually punishes them: "For the woman, the fatal admits, thus, two readings: the scrutiny and the consequent reification, and the warning" (Pérez Menéndez, 2018: 291). In the case of the rebellious woman, or the medieval witch, "she only warns of one possibility: the didactic and instructive execution" (2018: 292). This is because both are constructed as "abject beings", that is, a being different from oneself (understanding "oneself" as the western white man) that endangers the existence of this individual, according

to the theory developed by Kristeva (1982), who has studied the figure of the monstrous feminine in terror:

“Her representation in popular discourses as monstrous is a function of the ideological project of the horror film, a project designed to perpetuate the belief that woman's monstrous nature is inextricably bound up with her difference as man's sexual other” (Creed, 1993: 310).

Aware of this, certain groups within feminism have taken the witch as a figure of power to be reinterpreted from a purple gaze. Even so, the reinterpretations lead this figure to a false sense of empowerment: “the female witch continues to function as a scapegoat despite the interventions of revisionist storytelling” (Germaine Buckley, 2019: 28). And, as Creed (1993) asserts, it is the negative stereotype that tends to perpetuate itself.

In the second half of the twentieth century: “the witch will also admit tints of sympathy, fun or will show herself as a character in deep crisis with her environment” (Sánchez Morillas, 2013: 58). The negative image of the witch is beginning to be questioned, as “she will acquire human traits and characters that will make her a suffering being” (2013: 59), especially when she is the protagonist of her own story, which is burdened with ambiguity. It is this ambiguity that betrays her as more human and empathetic, although the “punishment” of the witch is still present in the story: “The artistic gaze that filters to the cinematographic objective is born and develops according to a patriarchal structure perfectly conscious of its creations and consequences” (Pérez Menéndez, 2018: 302).

However, it should be noted that, even though the term witch is configured as a carrier of messages, its content changes generation after generation and changes “all the appreciations, ideas or symbolisms that have existed or are existing about the character” (Sánchez Morillas, 2013: 64). Therefore, it is difficult to locate them into a single category, since they are continually changing to reflect our ideas about women (Miller, 2018).

This change affected first the literature and then filtered in the audiovisual field. In her study on the evolution of the witch, Torres Begines (2015) points out that, concerning the cinematographic reviews of classic stories in which the witch appears, “it is not sought to eliminate that nuance of evil, [...] but to give us an explanation of why they act as they do” (2015: 46). Among the formulas to do so, the change of point of view of the narrator stands out, which “produces a feeling

of empathy that nests in the viewer", broadening the perspective and justifying her way of acting. This resource, which she calls the "devillainization" process, is not limited to the villains, but also affects the "good guys", who cease to be so good. Now we only have to know if this change of perspective takes the witches to the terrain of the suffering heroines or can also immerse them in the complex world of the antiheroines.

5. CONCLUSIONS AND FUTURE RESEARCH LINES

After reviewing the bibliography on the heroine, antiheroine and villainess, and after analysing a sample of films in which the witch is the protagonist, we present the following conclusions:

A) Gender is decisive in the study of the antiheroine.

Research on the heroine and antiheroine is influenced by studies of the hero and the antihero, but in both female characters, the gender factor must be considered, because the perception and sympathy they generate in the audience change greatly. The studies that address them must take this into account.

90

B) The origin of the heroines: also in doubt.

In the review of academic literature, the transgression of some heroines brings them closer to the figure of the *femme fatale*, even being punished for it. We wonder if postmodern heroines also descend from female villainy or if those who we call heroines come closer to antiheroic terms.

C) The female heroic journey, indicated for the exploration of characters' humanity.

The study of the antihero has also shown us that it shares a journey very similar to that of the postmodern heroine. That indicates that the antihero could be immersed in a female heroic journey as described by Schmidt (2001). Likewise, the journey of the antihero proposed by Neimneh (2013) should be analysed to verify its possible application to the antiheroine or, if not, a journey of the antiheroine should be traced to help investigate and create this character. We think it might be plausible that the female heroic journey allows exploring complex

character rather than a male heroic journey. Perhaps it is key to the exploration of humanity and the complexity of new characters, such as the antiheroine.

D) Antiheroine is not a “female antihero”.

We defend that the antiheroine should be investigated as an autonomous character, which is crossed by other problems, other influences and whose evolution and origin do not come from heroism.

E) Studies that address postmodern villainy.

The state of the art on villains is scant and out of date. The bibliography tends to refer to the classic villainy of cinema. An approach to postmodern characters would expand the possibilities of research of heroines and antiheroines.

Regarding the analysis carried out, we conclude that:

A) The humanization of the villainess creates antiheroines.

It is clear that the process of "devillanization" (Torres Begines, 2015) humanizes the villain and brings her closer to the viewer as an antiheroine in the three cases analysed. We found that they meet the four characteristics of the antiheroine: protagonism, antiheroic traits, characterization in response to the world that surrounds her and empathy with the viewer. Regarding this last aspect, the studied protagonists generate empathy in various degrees, especially through their suffering, such as Thomasin and Maleficent, but also because of their magnetism and personality, as in the case of Elaine and Maleficent. Among them, an aspect that is also common with that of the antiheroes and their antiheroic journey stands out: that of survival versus sacrifice. None of the three are women who are going to sacrifice for others, they would rather sacrifice someone else than themselves, and they do everything they can to save themselves. Two of them also do whatever it takes to get revenge, specifically on men who have hurt them. They are women with nuances and suffering at various levels, but we understand them and we empathize with them.

B) The witch antiheroine offers a wide variety of characterization.

Although we have taken the witch as a type of antiheroine, in the three cases analysed the degree of antiheroism is uneven. Thomasin (*The Witch*) ranks as the most innocent of the three protagonists. Her attitude is obedient towards her parents, loving towards her siblings, but she exudes cruelty when she accuses her little siblings to save herself from her father's condemnation and does not hesitate to kill her mother when her mother attacks her. Elaine (*The Love Witch*) is wicked and disturbed, but has great self-confidence and is an independent woman. Her experience with relationships is similar to romantic comedies; her speech resonates because it is common to find stories similar to hers. *Maleficent* is cruel, ruthless and surly during her most stark stage, although she is close with her henchman and even maternal with her goddaughter. As we can see, their characteristics and edges vary greatly.

C) The role of men in the "origin of antiheroine" of the witch.

The role that men have in shaping the antiheroine witch is relevant. Both Elaine and Maleficent respond as they do for men; Thomasin is turned away and turned into a witch as a result of her father's decisions.

In this sense, they are reactive characters: their wickedness and perversity respond to a past event, fostered by a man close to them, which marks their lives forever. We could call it an antiheroine origin. In the case of the witch typology, this past event motivates her conversion into a witch, a trait that she inherits from the witch as a villain, but which humanizes her and explains her wickedness and perversity. In them, this awakening is a reaction of survival, as in the case of Thomasin, or of revenge, as in the case of Maleficent and Elaine. Therefore, we wonder if this motivation given by a man is repeated in other genres or if an antiheroine could be configured regardless of her sentimental or parental relationship. We believe that other antiheroic origins are possible without sacrificing the exploration of femininity and the effects of the dominant patriarchy.

D) Antiheroism allows the survival of the protagonist witch.

Unlike the punishment suffered by the villainous witch, in these cases, their endings are not completely tragic. Thomasin is the only one in her family to survive, although she sells her soul to the devil and becomes one of the witches that inhabit the forest. Maleficent redeems herself by saving her goddaughter, although she has led Las Ciénagas to war and has had to assassinate the king, the father of her goddaughter. Elaine is upset after her relationship with a man, but she is determined to have a happy ending, even if her lovers end up dead in the process. In these cases, it is not the story that judges them, applying the moralizing execution of the femme fatale or the villainous witches. The antiheroines survive. We can be the ones to judge them, but it is too late because we know and understand them.

We recall that the hypothesis of this research was that the antiheroine has her genesis in the humanization of the villainess, unlike the figure of the antihero, which is born from the perversion of the hero. The analysis in protagonist functions indicates that in their genesis there is a correlation between villainy and antiheroism, so the hypothesis is confirmed in the case of the protagonist witch.

Finally, as future lines of research we suggest:

- To investigate a journey of the antiheroine as the one proposed for the antihero by Neimneh (2013) and to develop a typology of antiheroines that helps to understand her and explore new creations of this type of characters.
- To expand the study of antiheroines in other genres to test whether the hypothesis confirmed in the present investigation still sustains itself.

9. CURRICULUM VITAE



Sheila Navalón Esbrí

DATOS PERSONALES

Fecha de nacimiento: 09/12/1997
Lugar de nacimiento: Nules, Castellón
Carnet B y coche propio

CONTACTO

Email: al340312@uji.es
LinkedIn: @sheilanavalon

IDIOMAS

- Inglés C1
- Grau mitjà de valencià (C1)

HABILIDADES

- Manejo de RRSS
- Photoshop nivel medio
- Premiere Pro nivel medio
- Microsoft Word nivel avanzado
- PowerPoint nivel avanzado
- Excel nivel avanzado
- Buen nivel de redacción
- Corrección de textos
- Creación literaria

PUBLICACIONES

Artículo "Cómo comunican las editoriales sus finanzas a los distribuidores minoristas",
Fòrum de recerca, 2018, núm. 23. Universitat Jaume I.

FORMACIÓN ACADÉMICA

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Universitat Jaume I
2019 - 2021

GRADO EN PUBLICIDAD Y RELACIONES PÚBLICAS

Universitat Jaume I
2015 - 2019

-Finalista del concurso Creatividad en vivo con una campaña para el Banco de Alimentos de Madrid, 2017.

OTROS CURSOS

CURSO DE GESTIÓN DE PROYECTOS EDITORIALES

Cálamo & Cran
2018

CURSO DE GESTIÓN PROFESIONAL DE LA MARCA EN EL MEDIO ONLINE: ESTRATEGIA, PUBLICIDAD, REPUTACIÓN Y SOCIAL MEDIA

Universitat Jaume I
Marzo de 2017

EXPERIENCIA

CREADORA DE CONTENIDO EN EDITORIAL

Estancia de prácticas en la editorial Dylar Ediciones como creadora de contenido digital.
Octubre 2020 - Noviembre - 2020
Febrero 2021 - Mayo 2021

PERIODO DE PRÁCTICAS EN AGENCIA DE PUBLICIDAD

Estancia de prácticas en la agencia WeAddYou en el área de digital.
Marzo 2019 - Junio 2019